ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

ВЫПУСК 3

пад навуковай рэдакцыяй Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка

МІНСК
Бестпрынт
2006

УДК
ББК
Ф

Зацверджана кафедрай тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага універсітэта

Н а в у к о в ы я р э д а к т а р ы :
Т. А. Марозава, В. В. Прыемка

Р э ц э н з е н т ы :
доктар філалагічных навук ***А. У. Марозаў***;
доктар філалагічных навук ***М. В. Хаўстовіч***

Фальклардыстычныя даследаванні. Кантэкст. **Тыпалогія**. **Сувязі**: зб. арт. Вып. 3 / пад нав. рэд. Т. А. Марозавай, В. В. Прыемка. – Мінск : Бестпрынт, 2006. – 224 с.

ISBN

У трэці выпуск навуковага зборніка, падрыхтаванага кафедрай тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам фальклярыстыкі. Гэта даследаванні, якія сталі вынікам працы над навуковым праектам — пераможцам конкурсу грантаў для студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў БДУ (2005 г.), і матэрыялы VI Шырмаўскіх чытанняў, праведзеных 30 лістапада 2004 г. на філалагічным факультэце БДУ. Аўтары выказваюць арыгінальныя гіпотэзы, шукаюць перспектыўныя шляхі і прыёмы аналізу фальклорных і літаратурных тэкстаў, культурных з'яў, уводзяць у навуковы ўжытак новыя матэрыялы.

Адрасуецца спецыялістам у галіне фальклярыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама усім, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК
ББК

ISBN

П Р А Д М О В А

Чарговы выпуск «Фальклярыстычных даследаванняў» працягвае традыцыі папярэдніх выданняў. Яго аснову складаюць матэрыялы Чытанняў у гонар славутага беларускага фальклярыста Р. Р. Шырмы (1892–1978), якія прайшлі на філалагічным факультэце Беларускага дзяржаўнага універсітэта ў шосты раз. Арганізатары Чытанняў – выкладчыкі, супрацоўнікі, аспіранты і студэнты: загадчык кафедры тэорыі літаратуры, доктар філалагічных навук прафесар В. П. Рагойша, кандыдаты філалагічных навук дацэнты Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка, загадчык Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору кандыдат філалагічных навук Т. А. Марозава, метадыст Т. В. Лук'янава, аспіранты А. Архіпава, А. Кантаровіч, члены студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фальклярыстыка».

Канцэпцыя Чытанняў абумоўлена постаццю Р. Р. Шырмы, высокаадукаванага чалавека з шырокімі поглядамі на нацыянальную культуру, славутага фальклярыста, выдатнага этнамузыказнаўцы, інтэрпрэтатара беларускага фальклору, педагога. У 60-я гады мінулага стагоддзя фальклярысты БДУ знайшлі ў яго асобе натхняльніка рэгіяналаьнага вывучэння беларускага фальклору, мудрага дарадчыка і кансультанта, рэдактара першага рэгіянальнага зборніка «Беларускі фальклор у сучасных запісах. Традыцыйныя жанры. Брэсцкая вобласць.» (1973). У 2007 годзе беларуская грамадскасць будзе адзначаць 115 гадоў з дня нараджэння нястомнага збіральніка фальклорных скарбаў, які пачаў запісваць песні ў пятнаццацігадовым узросце. Вынік шматграннай дзейнасці Р. Р. Шырмы – 12 фальклорных зборнікаў, якія па праву лічацца класічнымі. Іх матэрыяламі з удзячнасцю карыстаюцца сучасныя фальклярысты і студэнты розных спецыялізацый, у тым ліку і філолагі.

«Фальклярыстычныя даследаванні» скіраваны на ўсебаковую рэпрэзентацыю традыцыйнага і сучаснага фальклору. Аўтары артыкулаў імкнуцца аналізаваць фальклорна-міфалагічную традыцыю ва ўсіх яе формах і праявах – натуральнай (аўтэнтычнай) і апасродкаванай літаратурай – праз вывучэнне мастацкага асэнсавання беларускай ментальнасці, фальклорных і міфалагічных асноў мастацкіх твораў, рэмінісцэнцый і алюзій, месца фальклору ў структуры літаратурных твораў, асэнсаванне і вырашэнне тэарэтычных пытанняў фальклору, аналіз матываў, вобразаў, тропікі, стылю асобных фальклорных жанраў і інш. Змешчаны ў зборніку і работы, якія прэзентуюць чытачу новыя жанравыя разнавіднасці песеннай спадчыны беларусаў, зафіксаваныя падчас праходжання фальклорнай практыкі ў 2005 годзе, а таксама даследаванні фальклорнай паэзіі і прозы ў святле гендэрнага падыходу.

Відавочна, што фальклор разумеецца не «музейна» – у якасці помніка былых часоў, а як жывы рухавік мастацкай культуры і літаратуры.

Сучасная навука патрабуе ад даследчыкаў арыгінальных падыходаў да вывучэння і асэнсавання нацыянальнай спадчыны. Агульнавядома: навуковыя

адкрыцці здзяйсняюцца якраз на перасячэнні дысцыплін. Як бачым, у дачыненні да фальклору перспектыўнымі з'яўляюцца даследаванні на памежжы фалькларыстыкі, літаратуразнаўства, культуралогіі, этналогіі, сацыялогіі, філасофіі. У полі зроку аўтараў зборніка – стан і эвалюцыя шматлікіх відаў і жанраў вусна-паэтычнай народнай творчасці, нацыянальна адметнае і інтэрнацыянальнае ў фальклоры славянскіх і неславянскіх народаў, маргінальныя постфальклорныя і літаратурныя з'явы.

Маладыя даследчыкі, студэнты і вядомыя навукоўцы ў галіне фалькларыстыкі, літаратуразнаўства, мовазнаўства, этнамузыкалогіі, чые артыкулы змешчаны ў зборніку, імкнуцца адысці ад састарэлых схем аналізу, прапануюць новыя погляды на вядомыя, здавалася б, рэчы, уводзяць у навуковы ўжытак невядомыя дагэтуль фальклорныя тэксты і народныя тэрміны, апісанні звычаяў, прыкмет, павер'яў.

Рэдкалегія выказвае падзяку ў падрыхтоўцы зборніка да выдання кандыдату філалагічных навук, дацэнту кафедры тэорыі літаратуры Р. М. Кавалёвай – за навуковыя кансультацыі, лабаранту Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору Н. С. Палавені – за карэктуру артыкулаў, рэдактару Выдавецкага цэнтра БДУ У. Ю. Верынай – за праведзеную стылістычна-рэдактарскую работу.

Шчыра спадзяемся, што трэці зборнік «Фалькларыстычныя даследаванні: кантэкст, тыпалогія, сувязі» будзе цікавым і карысным студэнтам, аспірантам, магістрантам, выкладчыкам, навукоўцам, шырокаму колу чытачоў.

Т. А. Марозава

Раздзел 1

ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

Вячаслаў Рагойша

ПРА ФАЛЬКЛАРЫЗАЦЫЮ ЛІТАРАТУРНЫХ ТЭКСТАЎ

Яшчэ ў 1960-х гг., запісваючы ў мястэчку Ракаў Валожынскага раёна фальклорныя творы, мне давялося пачуць адзін беларускі жартоўны верш. Вось ён:

Ехаў я з Кіяна на Ваўкелы.
Быў у мяне конь добры, белы.
Тыц! – конь наравіцца,
Дыба стаў,
Прама не даступіцца,
Чуць аглоблі не зламаў.
Гляджу я – аж бочка на дарозе.
Хто яго ведаў, што ў тае бочцы:
Можа, брага, а можа, водка.
А я ў той дзень не абедаў,
Вот, думаю, каб сялёдка!
Адаткнуў, панюхаў:
Свяжусенькім алеем
Пайшоў смак па губе й носе.
Не быўшы зладзеем,
Але тут давялося.
Узяў бочку, палажыў на лучочку.
Конь – скок, бочка – спок.
Каб цябе воўк з'еў!
Распрануўся, наўкола аглянуўся,
Пералсагнаўся і зноў за бочку ўзяўся.
Гляджу – аж не бочка,
А каза з рожкамі,
З галавой, з хвастом, з ножкамі.
Давай гаварыць: «Анёл панскі!
Адступіся, моц шайтанска!»
У лесе як зарагоча,
А мой конь дамоў як скоча!
Вот цяпер я здагадаўся,
У чые рукі папаўся.

І цяпер хто засмяецца,
Мне ўсё каза здаецца [*1].

Верш быў мне знаёмы. Ці не ў Ф. Багушэвіча сустракаліся раней падобныя радкі? Пачаў гартаць «Дудку беларускую» Мацея Бурачка. На адной са старонак – верш «Здарэнне»:

Ехаў я раз ад Кіаны,
Ды ў Смургоні, і не п'яны,
А конь добры быў – мой белы.
Тыц! Стаў конь, наравіцца,
І храпець, і дыба стаў,
Што не можна прыступіцца,
Чуць аглоблі не зламаў…

Падабенства – лексічнае, сюжэтнае – не пакідае сумненняў у адзінстве радаслоўнага кораня прыведзеных радкоў. Гэты «корань» – творчасць беларускага паэта Францішка Багушэвіча. Кананічны тэкст верша застаўся на старонках кнігі «Дудка беларуская», якая з 1891 па 1918 г. уключна вытрымала ажно пяць выданняў – з'ява на той час надзвычайная.

Народны варыянт верша, які В. К. Дземідовіч (1906 г. н.) пачула яшчэ ў дзяцінстве ад сваёй маці (а тая, відаць, вычытала з кнігі), дайшоў да нас у вусным бытаванні. Ён, безумоўна, не мог пэўным чынам не змяніцца. Так, размоўная інтанацыя «размагніціла» чатырохстопны харэй. З сямідзесяці радкоў верша засталося менш палавіны: зніклі некаторыя разважанні персанажа гэтай вясёлай прыгоды, няма дэталізацыі яе асобных эпізодаў, што ў значнай ступені паспрыяла большай жывасці дзеяння.

Канешне, сам факт бытавання ў народзе твораў Ф. Багушэвіча вельмі знамянальны. Пры вызначэнні народнасці творчасці пісьменніка гэта важыць нашмат больш, чым пералік выданняў яго твораў або іх агульны тыраж. Аднак хочацца спыніцца не столькі на прыведзеным факце, колькі на некаторых момантах праблемы «пісьменнік і фальклор» увогуле.

Гэта праблема вялікая і даволі складаная. Праўда, часам да яе, як і наогул да пытання суадносін традыцый і наватарства, адносяцца залішне легкаважна. Напрыклад, знойдзецца ў творах пісьменніка некалькі прыказак і прымавак, народных выслоўяў, адшукаецца ў паэта рытма-меладычны ці вобразны перагук з народнай песняй – і выснова гатова: «пісьменнік поўнай жменяй чэрпае са скарбніцы вусна-паэтычнай творчасці народа». І – ні слова пра народнае светаўспрыманне, светаразуменне, пра тое, што ахрышчана выразам *народны дух* творчасці…

Але гэта пакуль што, як кажуць, адзін бок медаля. Праблема ж «пісьменнік і фальклор» – гэта двуадзінства падобных, але не раўназначных праблем: фальклор → пісьменнік; пісьменнік → фальклор. Дакладней, трыадзінства: фальклор → пісьменнік → фальклор. Вось пра апошняе (пісьменнік → фальклор) чамусьці, як правіла, забываемся. А тое, *як* і *якія* творы ідуць у народ, фалькларызуюцца, як *арганічна* яны прыжываюцца ў

народзе, *што* і *як* у іх пры гэтым відазмяняецца, – усё гэта добра сведчыць, наколькі яны народныя, наколькі адпавядаюць розуму і сэрцу людзей.

Прыгадаем толькі два прыклады. Яшчэ ў сярэдзіне XIX ст. у адной з беларускіх вёсак была запісана песня «Раве ды стогне Днепр шырокі». Яе надрукавалі ў зборніку беларускіх народных песень побач з іншымі шэдэўрамі вусна-паэтычнай творчасці беларускага народа. А песня ўсё ж не была безыменнай. Яе аўтар – вялікі сын Украіны Тарас Шаўчэнка. І другі прыклад. У сярэдзіне 1935 г. Янка Купала напісаў і надрукаваў верш «Алеся». А ўжо ў снежні таго ж года «Праўда» змясціла «Пісню про Ганнусю», якая з'явілася ўкраінскім народным варыянтам купалаўскай «Алесі». Такім чынам, жамчужыны паэзіі Тараса Шаўчэнкі і Янкі Купалы адразу ўзнімаліся на вышыню лепшых фальклорных здабыткаў. Ці не гавораць ужо адны гэтыя факты пра народнасць паэзіі найлепшых сыноў двух братніх народаў?! З гэтага пункту гледжання нельга ўсур'ёз залічваць у шэраг народных твораў – вяршыні мастацкіх дасягненняў народа – асобныя падробкі пад фальклор некаторых цяперашніх паэтаў-саматужнікаў. Сучаснасць народнай творчасці, зразуметая ў вузкім, толькі ідэйна-тэматычным плане, дыскрэдытуе само паняцце народнай паэзіі.

Разам з тым нельга зусім ігнараваць народныя варыянты песень і вершаў прафесійных літаратараў (такое ігнараванне заўважаецца ў многіх зборніках запісаў сучаснага фальклору). Тым больш, калі яны адыходзяць ад кананічна-друкаванага варыянта. Бо яшчэ невядома, у прыватнасці, ці горшая народная «апрацоўка» песні Янкі Купалы «Над ракою ў спакою» за яе першапачатковы друкаваны тэкст. Альбо такі факт: ці не шырокае вуснае бытаванне даказала большую мастацкую каштоўнасць першага варыянта «Слуцкіх ткачых» М. Багдановіча ў параўнанні з другім, пазнейшым, – насуперак выракам тэкстолагаў?!

На Ашмяншчыне, ды і наогул па ўсёй Міншчыне, шырока бытуюць у народзе вершы Ф. Багушэвіча. Прычым іх ведаюць не толькі школьнікі, якім трэба вывучаць творчасць паэта ў адпаведнасці з патрабаваннем школьнай праграмы, а і людзі даволі пажылога веку, чые калі не бацькі, то дзяды на свае вушы маглі чуць словы Мацея Бурачка. «Ананімна» ходзяць у народзе многія вершы Янкі Купалы. Там-сям можна сустрэць вусатага дзядзьку, які не тое што асобныя раздзелы, а ўсю «Новую зямлю» ці «Сымона-музыку» можа прачытаць на памяць. Дарэчы, у 1960-х гг. такі дзядзька (з перасяленцаў) жыў ажно ва ўкраінскім паўднёвым горадзе Ізмаіле. На жаль, да гэтага часу, бадай, нічога не зроблена па выяўленню і публікацыі падобных звестак, саміх твораў у іх фальклярызаванай інтэрпрэтацыі. У выніку і аказалася занядбаным нашымі фалькларыстамі пытанне «пісьменнік → фальклор» – адна з састаўных частак праблемы «пісьменнік і народ», якая ў дачыненні, напрыклад, да Т. Шаўчэнкі вырашаецца даўно і паспяхова. За апошні час я не магу назваць ніводнай грунтоўнай манаграфіі на гэтую тэму, накшталт колішняга спецыяльнага даследавання П. Ахрыменкі «Беларуская літаратура і фальклор» (1962). Ды і ў

тым даследаванні, у якім нямала старонак адведзена пытанню «фальклор → пісьменнік», другі бок праблемы («пісьменнік → фальклор») застаўся ў ценю. За рэдкім выключэннем даследчык задавальняецца ўказаннем на тое, што творы таго ці іншага паэта «карыстаюцца сярод шырокіх мас папулярнасцю» і «некаторыя з іх пранiклi ў фальклор».

У наш век надзвычайнага развіцця самых разнастайных сродкаў сувязі – радыё, тэлебачання, друку – некаторымі вучонымі ставіцца пад сумненне само існаванне сучаснага фальклору. З такім меркаваннем, безумоўна, нельга пагадзіцца. Тым не менш нельга сёння ў слова «фальклор» укладваць той самы сэнс, які яно мела дзвесце і нават сто гадоў таму назад, калі патрэбу народа ў духоўным пажытку задавальняла ў асноўным не друкаванае слова, а – народныя казка, легенда, песня, прыказка, анекдот. Відавочна, у паняцце «сучасны фальклор» неабходна ўключаць і варыянты вядомых літаратурных твораў, якія шырока бытуюць сярод народа, па-свойму відазмяняючыся і шліфуючыся. Толькі ў такім разе разуменне фальклору стане гістарычна-канкрэтным, а пытанні народнасці, традыцый і наватарства пазбавяцца той долі апрыёрнасці, якую яны нярэдка маюць.

І яшчэ на адно хочацца звярнуць увагу.

Не выключана, што часам у вусным бытаванні можна пачуць яўна літаратурны твор нейкага пакуль што невядомага нам паэта альбо невядомы раней твор вядомага аўтара. Канешне, на новы «Тарас на Парнасе» разлічваць, відаць, не даводзіцца, аднак жа… Як пацвярджэнне прывяду запісаны мной у 1982 г. у Ракаве ад П. І. Рагойшы (1914 г. н.) верш «Ішоў пісар у ботах новых». Вось гэты верш, які, відаць, у свой час друкаваўся ў нейкім малавядомым заходнебеларускім выданні:

Ішоў пісар ў ботах новых,
Аж тут лужа на дарозе.
Вось дзе гора і бяда –
Боты вымачыць шкада.
Мужычок яму папаўся,
Шапку зняў і прывітаўся.
Пісар кажа: «Галубок,
Як прабрацца на той бок?»
Падышоў мужык да лужы.
Дагадзіць ён быў дасужы,
Узяў пісара на плечы,
Ад натугі толькі крэкча.
Пісар кажа:«Галубок,
Гэту працу, мой браток,
Я ніколі не забуду,
Як служыць ізноўку буду».
Запытаў мужык дасужа:
«А ці пан ужо не служа?» –

«Ёсць сягоння мне загад,
Каб я выехаў назад».
Як пачуў мужык навіну,
Кінуў пана ў лужу спінай
Паміж самай глыбіны,
Між балотнай трасіны.
І сказаў: «Буду я цябе насіць,
Як ізноў будзеш служыць!» [*1].

Другі прыклад. У вёсцы Нізок Уздзенскага раёна ўжо ледзь не сто гадоў жыве ў вусным бытаванні верш, аўтарам якога называюць Паўлюка Труса. Вершам «Вечарынка», запісаным мной яшчэ ў 1961 г. у часе студэнцкай фальклорнай экспедыцыі ад Тэклі Герман (1894 г. н.), які, па словах рэспандэнткі, прачытаў дзесяцігадовы паэт на адной з вясковых вечарынак, наладжаных з выпадку адыходу навабранцаў у войска, і закончу гэтыя нататкі пра сучасны фальклор, дакладней пра фальклярызацыю літаратурных твораў:

Раз у Гэлькі Бураковых –
Здэцца, помню як цяпер –
Там рабілі хлопцы грышча
З серады ды на чацвер.
За музыку быў Максімка,
Ён нішто сабе іграў.
Нават я, на яго глядзя,
Так жа весела гуляў…
Як зайграў Максім тустэпа,
Янка мэт яго гуляць,
Кінуў вокам па ўсёй хаце,
Стаў дзяўчыну выбіраць.
Падышоў ён к нейкай Стэпцы,
Кабы з ёю паскакаць.
Тая Стэпка ні ў тым бытку –
І не стала пазіраць.
Той жа Ясь, як мыла з'еўшы,
Ўзяў другую і скакаў,
А на тую ён дзяўчыну
Вельмі скоса пазіраў.
«Што ж ты думаеш, галубка,
Мо яшчэ каб шапку зняў,
Ды у пояс пакланіўся
І ў руку пацалаваў?»
Лямпа так гарэла цьмяна,
Хвалі дымныя плылі.
Хлопцы купкамі стаялі,
Хмура гутарку вялі,

Што ў чацвер ім трэба будзе
Сваю вёску пакідаць,
Ехаць ў дальнюю дарогу,
Край далёкі зашчышчаць.
У каторага дзяўчына,
Дык той нават не гуляў,
А абняўшы яе шчыра,
Раз паследні цалаваў [*1].

ЗАЎВАГІ

*1. Запісы ўласнага архіва В. П. Рагойшы.

Уладзімір Стальмашонак

МАЕ ЎСПАМІНЫ ПРА РЫГОРА ШЫРМУ

Адразу хачу выказаць падзяку кафедры тэорыі літаратуры БДУ, якую ўзначальвае прафесар Вячаслаў Пятровіч Рагойша, за арганізацыю і правядзенне Шырмаўскіх чытанняў. Рыгор Раманавіч Шырма, несумненна, варты не толькі таго, каб яго іменем называлася створаная ім Дзяржаўная харавая капэла, але і таго, каб яму прысвячаліся прэстыжныя навуковыя канферэнцыі, якія праходзяць у сценах вядучай навучальнай установы нашай дзяржавы.

Дзякую і за запрашэнне падзяліцца сваімі ўспамінамі пра Рыгора Раманавіча. Раскажу, што помніцца.

Неўзабаве пасля заканчэння Інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І. Рэпіна ў Ленінградзе (1957) і прыезду ў Мінск я пачуў славуты хор Р. Шырмы і прачытаў тэксты беларускіх народных песень, сабраных Рыгорам Раманавічам у час шматлікіх паездак па Беларусі. Вывучэнне фальклору здаўна вабіла і мяне, таму цікавасць да асобы кіраўніка капелы была невыпадковай. Я задумаў напісаць партрэт музыкі і напрасіўся да яго ў госці.

Рыгор Раманавіч сустрэў мяне ў хатняй кашулі, быў ветлівы гаварыў, іграў на раялі і нават спяваў. А я маляваў яго невысокую вузкаплечую постаць, ягоны добразычлівы твар, асобна – бровы, вусы і бародку. Фон вырашыў зрабіць светлым, як адбелены лён ручнікоў з тканым арнаментам, у які ўплецены радкі з вядомых беларускіх песень і ноты на нотным стане. Камертон, які закладзены за слуцкі пояс, паказвае на прафесію выдатнага кіраўніка беларускай харавой капэлы, узнагароджанага за свае заслугі ордэнам Леніна.

Пазней я прысутнічаў на ўрачыстасці ў Доме літаратараў з нагоды атрымання Рыгорам Раманавічам Зоркі Героя Сацыялістычнай Працы. Павіншаваўшы і пацалаваўшы яго, ціха спытаў: «Ці прымаляваць гэтую Зорку да ордэна на партрэце?» На што ён гэтак жа ціха адказаў: «Не трэба».

Лёс партрэта Р. Шырмы быў нялёгкім. Выставачны камітэт, без дазволу якога раней ніводная праца не магла экспанавацца, тройчы тайным галасаваннем прымаў партрэт, але міністр культуры Мінковіч і некаторыя мастакі (Я. Зайцаў, напрыклад) тройчы патрабавалі перагаласавання. Яны лічылі, што артыста нельга было паказваць вузкаплечым (на сцэне Р. Шырма звычайна выступаў у пінжаку з расшыранымі плечыкамі). Спрэчкі вяліся нават у дзень вернісажу. За паўгадзіны да адкрыцця выставы партрэт паказалі Р. Шырму, каб ён сказаў сваё вырашальнае слова. Рыгор Раманавіч паглядзеў, памаўчаў і сказаў: «Хай вісіць».

Партрэт быў прадстаўлены гледачу ў 1968 г., а потым набыты Дзяржаўным мастацкім музеем БССР. З таго часу ён неаднаразова экспанаваўся ў розных гарадах і краінах. У 2004 г. разам з партрэтам Максіма Гарэцкага ён быў адпраўлены на выстаўку ў Маскву і ўвайшоў у каталог «Шэдэўры Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь у Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі».

З Рыгорам Раманавічам мы былі ў цёплых сяброўскіх адносінах. Аднойчы ён расказаў, што на прыёме ў П. М. Машэрава ў ЦК КПБ яму давялося абараняць Уладзіміра Мулявіна ад нападак мастака А. Шыбнёва, які лічыў, што рускі музыкант не павінен выконваць беларускія песні. «Паболей бы такіх рускіх», – сказаў тады Шырма.

Рыгор Раманавіч быў добрым і сціплым чалавекам. Я бачыў яго за кулісамі кансерваторыі, калі ён слухаў музыку, падпёршы шчаку рукой. Я тады зрабіў малюнак з натуры, які, на жаль, не захаваўся. Але ёсць фотаздымак 1970-х гг., на якім паказана ідэалагічная нарада ў Дзяржаўным тэатры оперы і балета БССР. Мне, які быў тады старшынёй Саюза мастакоў БССР, пашчасціла сядзець побач з Рыгорам Раманавічам у прэзідыуме.

Лариса Костюковец

ПСАЛЬМА О СВЯТОМ ЮРИИ И ЦМОКЕ, ЗАПИСАННАЯ Г. Р. ШИРМОЙ

Псальмы (духовные канты) появляются на территории Беларуси уже в XV в. Известный историк, филолог, этнограф, политический деятель В. У. Ластовский писал, что они «<…> очень рано вошли в обычай» [2, *577*].

О белорусских же сборниках Богогласниках, в которых они помещались, известия дошли до нас от XV в. Как сообщает В. Ластовский, «в XVII в. были уже печатные Богогласники» [2, *577*].

В своем исследовании он помещает описание белорусского Богогласника 1660 г. [*1], который хранился в полоцком Богоявленском монастыре. Как сообщает ученый, в одной книге этого Богогласника были ноты, в другой – поэтические тексты кантов [*2].

К началу XV в. относится и духовный кант-гимн, или гимничная псальма, «Богородица», которую пели белорусские полки перед Грюнвальдской битвой (1410 г.). О белорусских вариантах Богородицы пишет известный историк польской музыки Иероним Файхт [4, *16–17*].

Псальма о святом Юрии была широко популярна на территории Беларуси и Украины. В ее основе очень древний змееборческий сюжет. Известно, что сказки, музыкально-поэтические народнопесенные виды эпоса – былины, духовные стихи, а также псальмы с этим сюжетом – являются самыми древними.

Псальма о Юрии и змее возникла в лирницкой среде, т. е. была сложена лирниками, как и целый ряд других псальм, в том числе широко популярная на территории Беларуси «Сиротка». Эти псальмы не вошли в многочисленные белорусские рукописные и печатные Богогласники, а также сборники псальм и кантов, а широко распространились в устной традиции, фольклоризовались и стали очень популярными в народной культуре. Чаще всего их исполнение приурочивалось ко времени поста, в особенности предпасхального. Не удивительно поэтому, что в сборниках народных песен псальма о Юрии чаще всего попадает в разряд песен весеннего цикла, тем более что день святого Юрия и связанный с ним обряд также приходится на весну – 23 апреля по старому, 6 мая – по новому стилю.

Святой Юрий (один из любимейших святых у восточных славян) пришел на смену языческому божеству Велесу – покровителю диких и домашних животных, в более давние времена – хозяину царства мертвых.

Культ святого Юрия (Егория, Георгия) был принят Древней Русью вместе с христианством. Искусствовед М. В. Алпатов предполагает, что имя святого Георгия принадлежало центуриону, жившему в Каппадокии в начале нашей эры. Георгий был стойким приверженцем и проповедником христианства, боролся за веру с неверным царем Дадианом (Диоклетианом), за что жестоко пострадал [1, *292–311*].

Сказание о змееборстве Георгия распространилось в IX–X вв. Тема «Чудо святого Георгия о змие» в XV в. становится одной из самых распространенных в живописи, литературе, музыке.

Псальма о святом Юрии была записана этнографами, фольклористами, этномузыкологами – П. Шейном, М. Горецким, Г. Ширмой, З. Можейко, Т. Дробышевой, С. Грицей и др.

Значительное количество вариантов псальмы было записано мною в фольклорных экспедициях 1972–2005 гг.

В 1929 г. известный белорусский фольклорист, выдающийся хормейстер и музыкант Г. Ширма записал псальму о святом Юрии от Зоси Карпюк [*3]. В сборнике Г. Ширмы «Белорусские народные песни» псальма помещена в разделе «Веснянки».

Активная атеистическая пропаганда, характерная для того исторического периода, когда создавался сборник, а также жесткая цензура не позволили Г. Ширме напечатать подлинный текст псальмы. Было запрещено печатать псальму с оригинальным текстом. Вместо него был помещен новый, вновь «сочиненный» малоизвестным поэтом:

Даўно, даўно тое было –
Кругом зямлі мора лягло,
А ў моры тым жыў люты цмок,
Штодня збіраў з людзей аброк.
Давалі цмоку ды аброку –
На кожны двор па чалавеку.
Аддалі ўжо з кожнага двара,
Прыйшла пара і на цара.
Цару, цару, прыбірайся,
Ці сам ідзі, ці жонку шлі!
Жану сваю пашкадаваў,
Дачку-красу к мору паслаў.
Сіне мора хвалюецца,
Цароўнай цмок любуецца.
З сіня мора выплывае,
З пашчы агонь выкідае.
Цароўначка спужалася,
За бел камень схавалася.
Аж скуль ўзяўся ды тут Юр'я,
Пагнаў ў мора свайго каня.
Прабіў цмока злотым кап'ём,
Рассек цмока вострым мячом.
Па цароўне цар слёзы лье,
А Юр'я ў двор дачку вязе.
Перад Юр'ем укленчыў цар,
Пытаецца, што даці ў дар.
– Не трэба мне тваіх дароў,
З сваёй дачкой бывай здароў!

Мы видим, что этот текст не только более поздний (силлабо-тоническая система стихосложения, смежная рифмовка, разные виды рифмы), но и довольно искусственный, малоискусный.

Он не соответствует нотной записи псальмы: не всегда совпадают логические ударения текста и ритмические длинноты. В результате происходит переакцентирование отдельных слов нового текста: «цмоку́», «аброку́», «чалавеку́», «выкі́дае».

Помимо того, что в псальме фальсифицированно содержание, в ней изменен начальный мелодический высотный уровень [*4]:

НП № 1.

По свидетельству самого Г. Ширмы, любезно предоставившего мне подлинную рукописную запись псальмы, цензура не пропустила оригинальный текст по религиозным соображениям. Приводим подлинный вариант псальмы с оригинальным текстом:

НП № 2.

Былі людзі неверныя,
Не веровалі ў Господа Бога,
Ано веровалі злому смочыску,
Далі смоку па аброку, –
Далі смоку па аброку,
Што месяца па чалавеку.
Прышла чарга да пана-цара:
Ой, ну, цару, выбірайся,
Ой, ну, цару, выбірайся,
Ці сам ідзі, ці жану пашлі.
А цар жаны пажалаваў,
Выслаў дачку сямілетачку.
Высылае, навучае:
Не йдзі, доньку, пасярод мора,
Не йдзі, доньку, пасярод мора,
Ано йдзі, доньку, па край мора.
Ідзе панна і чытае, –
Злое смочыско выплывае.
Стала панна, злякалася,
Ў сырую зямлю ўдзівілася,
Да пана Бога ручкі зносіць,
Ручкі зносіць, Бога просіць:
Ой, Божа мой міласцівый,
Ой, змілуйся нада мною!
Выслаў пан Бог святога Юр'я,
Святога Юр'я на сівым каню.
Ой, цыць, панно, не лякайся,
Выцягні шнурок са сваіх касок.
Возьмеш смочыска за зябрыска,
Павязеш яго па ўсім свеце,
Па ўсім свеце, па ўсіх селах,

Па усіх селех і касцелах,
Завядзеш яго да пана цара:
Юр'я, Юр'я, што табе даці?
Цару, цару, ніц не бяру,
Ано верўйце ў Господа Бога!

Сопоставление поэтических текстов – помещенного в сборнике и оригинального, записанного Г. Ширмой, – еще более подчеркивает искусственность и формальность первого. В подлинном тексте помимо того, что сохранены все языковые диалектные особенности, ярко проступают типичные признаки белорусского национального стиля: особое построение самой речи, необыкновенная поэтичность высказываний. Перед слушателем – яркая, зрелищная картина происходящих событий. Этот текст выразительный, естественный, живой. В его основе лежит песенный силлабический стих. Наряду с поэтическими строками без рифмы в нем встречаются рифмованные, а также целый ряд строк с цепной организацией стиха.

На мелодию псальмы значительное влияние оказала песенная лирика. Это проявляется в распевании всех трех компонентов псальмы – стиха, ритмики и мелодии, а также в самостоятельной роли последней. Мелодия играет главную роль в организации поэтического текста – две строки организуются в четырехстрочную строфу АА1ББ1 с варьированием основных мелодических попевок. Такая структура мелострофы показательна для восточнославянских хороводных и игровых песен. Стих распетый: 5+5; 4+5; 5+4; 6+5. В ряде строк сохранена его первичная структура 4+4. К ней легко приводится весь поэтический текст. Ритмоформула вторичная, с характерной ямбической ритмоинтонацией, придающей всей псальме ярко выраженный повествовательный характер. Ладовая основа попевок псальмы довольно древняя. В основе первой лежит лад большой (гимничной) терции с субквартой, второй – кварты, – результат перекрещивания терций «ми – соль» и «фа – ля» (образуют символ «креста»), третьей – большой терции, четвертой – также большой терции, но уже сопряженной с квартовым звукорядом. Секундовая переменность «ми –фа», внутриладовая многоустойность звуков также свидетельствуют о древности мелодико-интонационной основы напева. Сама мелодия псальмы становится типичным формульным напевом, получающим в конкретных локально-территориальных условиях свое вариантное претворение.

Псальма о святом Юрии – уникальный образец белорусской музыкальной культуры средневековья, дошедший до наших дней и получивший не только широкое распространение в народном быту, но и различное музыкально-поэтическое вариантное претворение в народной исполнительской практике.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. Поэтические тексты духовных кантов, или псальм, записаны в нем старобелорусским языком.

*2. Позже они объединялись в одну книгу. Такой принцип разделения текстов и нотного материала сохранялся в более поздних Богогласниках.

*3. В деревне Харки Пружанского повета. Ныне Пружанский район Брестской области. Название Пружаны – с XVI в.

*4. Позже этот искаженный вариант попадает в «Антологию». (Минск, 1968, № 21).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алпатов М. В.* Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // ТОДРЛ. М., 1956.

2. *Ластоўскі В.* Гісторыя беларускай крыўскай кнігі. Коўна, 1926.

3. *Шырма Р. Р.* Беларускія народныя песні. Мінск, 1962, Т. 3.

4. *Feicht. H.* Stosunki polsko-ruskie w muzyce religijnej XVI–XVIII w. // Polsko-rosyjskie miscelanae muzyczne. Krakow, 1967.

Татьяна Морозова

ИСТОРИОГРАФИЯ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ (1880–1890-е гг.)

Культура белорусов неоднократно становилась объектом изучения различных наук: этнологии, социологии, культурологии, философии, истории. Вполне закономерно, что фольклористика как наука о народном творчестве также не остается в стороне, тем более что основное внимание в рассмотрении белорусской культуры, как правило, уделялось этнографическому аспекту. Несмотря на богатый опыт предыдущих исследователей, научные открытия возможны и сейчас, поскольку фольклористическая составляющая белорусской культуры в историографическом контексте еще не представлена.

Объектом нашего рассмотрения являются работы белорусских фольклористов-собирателей 80–90-х гг. XIX века, причем внимание обращено только на те труды, которые касаются фольклористического изучения *белорусской культуры*. Выбор данного периода обусловлен тем, что именно в это время появляются первые работы исследовательского характера по фольклору белорусов. Правда, в сборниках фольклорных произведений помещались лишь комментарии и замечания научного содержания. Собственно фольклористических исследований по изучению белорусской культуры было еще немного. Объяснить это можно тем, что большинство собирателей устного народного творчества являлись скорее этнографами, чем фольклористами: об

этом свидетельствует оставленное ими наследие, содержащее труды по описанию *культуры и быта* белорусов.

Последние два десятилетия XIX в. характеризовались увеличением числа собирателей и исследователей белорусского устно-поэтического творчества. Именно в этот период были опубликованы фундаментальные тома с фольклорными произведениями, зафиксированными в разных регионах Беларуси и ставшими впоследствии классикой: сборники Е. Р. Романова (Могилевская губерния), П. В. Шейна (Минская, Витебская, Могилевская, Гродненская, Смоленская, Виленская губернии), З. Ф. Радченко (Гомельский повет Могилевской губернии), В. Н. Добровольского (Смоленская губерния). Не меньшую значимость имеют также труды Н. Я. Никифоровского (Витебская губерния), М. В. Довнар-Запольского (Брестская и Минская губернии), П. В. Шейна, А. Е. Богдановича (Гродненская губерния), содержащие описания семейного быта, верований и обрядов. Появление сборников фольклорных текстов разных жанров сделало возможным проведение фольклористических исследований на широком фактическом материале. Этим воспользуются ученые-фольклористы XX в., однако в тот период подобной задачи фольклористы-собиратели себе не ставили. Следует также отметить, что изданные материалы по фольклору белорусов, как и комментарии к ним, часто носили констатационный характер и «грешили» такими недостатками, как необоснованность суждений, отсутствие паспортизации зафиксированных текстов и т. д. Так, например, с научной точки зрения не совсем корректно утверждение А. Е. Богдановича о том, что белорусская сказка по своей сюжетике, образности и полету фантазии значительно уступает русской и украинской [2]. Художественный мир любого произведения устно-поэтического творчества своеобразен и неповторим, а уровень художественности того или иного фольклорного текста нужно анализировать, что как раз сделано и не было.

Однако это был прогрессивный период в деле собирания, издания и изучения фольклорного наследия белорусов. Историографический анализ работ 80–90-х гг. XIX в. показал, что уже в это время намечаются следующие основные направления в фольклористическом изучении белорусской культуры:

1. собирание произведений устно-поэтического творчества белорусов;
2. осознание принципиальной важности указания места записи фольклорных текстов, что, в частности, проявилось в появлении первого алфавитного указателя местностей проведенных фольклорных экспедиций. Фактически этим было положено начало такому важнейшему подходу, как паспортизация текстов;
3. разработка теоретических вопросов, связанных с систематизацией и классификацией зафиксированных материалов;
4. анализ собранного фольклорного наследия.

Публикации текстов устно-поэтических произведений XIX в. имеют такой существенный недостаток, как неполнота. Это вполне объяснимо,

поскольку тщательно разработанной методики записи регионального материала не существовало, собирательская деятельность держалась на энтузиастах и в большинстве случаев носила бессистемный характер. Какую бы критическую оценку ни давали открытию в 1867 г. в Вильно отделения РГО [*1], нельзя отрицать значения этого факта для интенсификации собирательской работы, что сказалось на количестве публикаций белорусского фольклора. Фольклорно-этнографические изыскания находили свое отражение на страницах местных губернских ведомостей («Могилевские губернские ведомости», «Гродненские губернские ведомости», «Витебские губернские ведомости»), журнала «Живая старина», газет «Виленский вестник», «Смоленский вестник» и многих других. Публикации песен в местной печати характеризовались языковой точностью записей, что неудивительно, поскольку делались они белорусами, хорошо знавшими язык и фиксировавшими его фонетические и лексические особенности. Сведения по фольклору появились и в изданиях местных статистических комитетов: «Трудах», «Сводах», «Записках» и др., на страницах которых публиковались целые сборники устно-поэтических произведений. Так, например, 1–2-й выпуски знаменитого «Белорусского сборника» Е. Р. Романова были опубликованы в 1884 г. в издательстве киевской газеты «Заря», корреспондентом которой он тогда являлся. «Белорусский сборник» – самая значительная многотомная работа Е. Р. Романова, содержащая огромное количество произведений различных жанров. Всего собирателем было подготовлено к изданию 14 выпусков, однако из печати вышли только девять: 10–14-й выпуски в годы немецко-фашистской оккупации были утеряны [1, *133*]. Из девяти опубликованных выпусков сборника (1884–1914) шесть содержат исключительно фольклорные материалы, а остальные – фольклорно-этнографические. И хотя в этих томах нет какого-либо аналитического рассмотрения представленных материалов, особого внимания заслуживает выпуск 5 (1891), в котором было помещено 824 заговора, тексты батлеечного театрального действа и духовные стихи. До этого зафиксировать заговоры в таком количестве не удавалось никому из собирателей, и потому введение в научный оборот произведений данного жанра было весьма значимым событием.

Одной из крупнейших работ по этнологии и фольклору конца XIX в. стали «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» в 3-х томах П. В. Шейна (т. 1 «Бытовая и семейная жизнь белоруса в обрядах и песнях» – 1887 г., т. 2. «Повествовательные жанры белорусского фольклора» – 1893 г., т. 3 «Описание жилища, одежды, пищи, занятий…» – 1902 г.). По насыщенности и многогранности представленных текстов «Материалы…» не имеют аналогов. Такое огромное количество информации П. В. Шейн смог собрать только благодаря широчайшей сети местных корреспондентов, созданной его усилиями. Качество материалов зависело от степени подготовленности корреспондентов. Как указывает В. К. Бондарчик, сам П. В. Шейн был слабо знаком с бытом и культурой

белорусского народа. Поэтому совсем не случайно, что в некоторых разделах «Материалов…» анекдотические случаи и сатирические произведения выдаются за самостоятельные жанры [1, *162*].

Строго документированный материал появляется в науке после опубликования в IV томе «Трудов этнографического общества» (1877) результатов экспедиции в Западно-Русский край П. П. Чубинского. Разработанная им методика, основанная на объективном взгляде на явления народной жизни, ориентировала собирателей на точную запись, но выводы П. П. Чубинского не всегда отличались обоснованностью (по его мнению, в белорусском фольклоре много малорусских особенностей).

На важность классификации фольклорных материалов обращал внимание М. В. Довнар-Запольский. В своих фундаментальных работах «Белорусская свадьба и свадебные песни» (1888), «Мотивы свадебных песен пинчуков» (1893), в основу которых положены описания свадьбы из Никольской волости Минского повета, а также в статьях «Женская доля в песнях пинчуков» (1891) и «Солнце и месяц в белоруской свадебной поэзии» (1894) он не ограничивается простой констатацией фактов. Применив методику сравнительного анализа, М. В. Довнар-Запольский провел параллели с описаниями белорусской свадьбы, помещенными в сборниках П. В. Шейна, И. И. Носовича, Е. Р. Романова, Н. А. Янчука, З. Ф. Радченко, что помогло ему выявить инвариантную структуру свадебного обряда белорусов [4, *66*]. Впервые объектом исследования становится собственно свадебная поэзия: так, мотивы песен анализируются с точки зрения приуроченности произведений к определенным свадебным обрядовым действиям, значительное внимание уделено поэтической образности.

Необходимо отметить, что в данных работах М. В. Довнар-Запольский привел полную паспортизацию – так, как это понималось тогда: указал карту местности, где записывал фольклорные материалы, что говорит о понимании им важности фиксирования локуса. Таким образом, деятельность М. В. Довнар-Запольского в 80–90-е гг. XIX в. отражает все основные направления в фольклористическом изучении белорусской культуры, о которых речь шла выше.

Исследования в области теоретического осмысления белорусского устно-поэтического творчества продолжил Н. Я. Никифоровский. Его основные фольклористические работы были изданы на протяжении 1897–1910 гг. Из них большая часть – сборники фольклорных произведений, среди которых к интересующему нас периоду относятся «Простонародные приметы и поверья, старинные обряды и обычаи, легендарные предания о личностях и местностях» (1897) и «Простонародные загадки» (1898). В данных работах кроме текстов помещены замечания и сноски автора, объясняющие отдельные слова и термины, а также алфавитный указатель местностей, где был собран материал. Подобные нововведения значительно обогащают сборник, поскольку позволяют проводить специальные исследования по выявлению ареала, ядра и

периферии бытования конкретных жанров. Появление указателя местностей в сборнике фольклорных материалов свидетельствует о том, что в конце XIX века фольклористами были предприняты первые попытки паспортизации зафиксированных произведений.

Культуре южной окраины Белоруссии посвящен фольклорно-этнографический сборник «Пинчуки» (1890) Д. Г. Булгаковского, в котором даны описания верований, обрядов, обычаев и представлены произведения устно-поэтического творчества. Значительную часть сборника составляют песни, которые ученый рассматривает как материал для характеристики народа, его быта и культуры. Этот сборник отличается от всех предыдущих изданий фольклорного наследия Юго-Западного Полесья фиксацией колоритного наречия, характерного для полешуков. И в этом важнейшая заслуга Д. Г. Булгаковского как собирателя периода 80–90-х гг. XIX в.

Основная работа В. Н. Добровольского, которой он посвятил 10 лет жизни, – четырехтомный «Смоленский этнографический сборник» (1891–1903). В 1-м томе собраны рассказы крестьян о своей жизни, сказки, предания, легенды, были, материалы по народной медицине. Том 2-й содержит обрядовые песни, которые исполняются при рождении ребенка, описание свадебных обрядов и тексты соответствующих песен, обряды и причитания на похоронах, а также очерки о семейных обычаях и праве. Том 3-й включает пословицы и поговорки, дифференцированные по тематическому принципу, что было новаторством для своего времени. До этого момента систематизация паремий с целью их публикации проводилась главным образом по алфавитному принципу либо они давались в свободном порядке (как в «Сборнике белорусских пословиц» (1874) И. И. Носовича). Том 4-й почти полностью посвящен песенному творчеству (около 1500 единиц), причем преимущественно обрядовому. Отдельным разделам текстов песен соответствуют описания обрядов и игр – довольно распространенный принцип у собирателей XIX в. Однако особенностью подхода В. Н. Добровольского является то, что он не просто констатирует связь тех или иных песен с обрядами, но и обращает внимание на видовое разделение этих песен: где встречаются элементы величания, какая песня строго обрядовая и т. д.

Не менее известны также статьи В. Н. Добровольского по фольклористике. Например, в работе «Пословица и загадка» (1898) автор, наряду с общими размышлениями о значении устно-поэтического творчества, образно-описательно характеризует суть жанра загадки: «Проводя временами карикатурные и парадоксальные параллели, сравнивая значимое и незначимое, большое и малое, абстрактное и материальное, тонко отыскивая подобие между самыми различными вещами … загадка достигла большой рельефности и подчеркивает, так сказать, характерные и выдающиеся качества вещей» [3, *496*]. Безусловно, здесь еще нет четко сформулированного определения, однако сущность явления подмечена верно.

Таким образом, историографический анализ важнейших изданий по фольклористической составляющей культуры белорусского народа 80–90-х гг. XIX в. показал, что в них представлены уже не только сами зафиксированные фольклорные произведения. В каждой новой публикации так или иначе отражается тенденция, направленная на усиление исследовательского характера работы, выявление жанрового состава произведений и т. д. И хотя собственно научных работ еще немного, лежащие в их основе обобщения и подходы к изучению фактов традиционной культуры белорусов для своего времени были новаторскими. Эти работы заложили прочный фундамент для плодотворного рассмотрения фольклорного наследия в первые десятилетия XX в. и устойчивого развития академической фольклористики в созданном в 1922 г. Институте белорусской культуры (Инбелкульте).

Исследование осуществляется при финансовой поддержке Белорусского Республиканского фонда фундаментальных исследований (договор с Фондом № Г05Р-008 от 1 апреля 2005 г.).

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. РГО – Русское географическое общество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларусы: У 8 т. Пад рэд. В. К. Бандарчык Мн., 1999. Т. 3: Гісторыя этналагічнага вывучэння.

2. *Богданович А. Е.* Пережитки древнего миросозерцания у белорусов. Витебск, 1995.

3. *Добровольский В. Н.* Пословица и загадка // Живая старина. 1898. Кн. III–IV.

4. *Довнар-Запольский М. В.* Исследования и статьи. Киев, 1909. Т. 1.

Лилия Баранкевич

ДУХОВНЫЕ СТИХИ ОБ АЛЕКСЕЕ ЧЕЛОВЕКЕ БОЖЬЕМ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ЗАПИСЯХ БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Большой любовью у народных исполнителей и по сей день пользуются стихи об Алексее Божьем человеке. В фольклорных экспедициях БГАМ под руководством профессора Л. Ф. Костюковец в разные годы были записаны два варианта этого стиха:

1. *У горадзе Рыме* (1980 г. Гомельская область, Лоевский район, деревня Бывальки);

2. *Жыў сабе чалавек Ахміёну* (1998 г. Могилевская область, Белыничский район, деревня Техтин).

В 1988–1989 гг. Л. Ф. Костюковец и сотрудник Кабинета народной музыки Т. Н. Дробышева записали два новых (названных нами «полесскими») варианта духовного стиха об Алексее в Житковичском районе Гомельской области:

3. *Ой, шо ў Бога да вялікая сіла* (1988 г., деревя Запесочье);

4. *Да была на свеці да вялікая сіла* (1989 г., хутор Сады, неполный вариант);

Таким образом, в фондах Кабинета народной музыки БГАМ хранятся четыре уникальных варианта духовного стиха об Алексее, записанные Л. Ф. Костюковец.

Существует значительное количество жизнеописаний Алексея человека Божия как в отдельных житиях святых, так и в больших сводах – Четьях Минеях. В Беларуси «Житие Алексея человека Божьего» широко распространилось уже с конца XV в., когда был сделан перевод жития с латинского языка на старобелорусский [*1], причем переводчик пользовался и чешскими источниками. Историк белорусской литературы В. Ластовский так характеризует рукопись XV столетия «Житие св. Алексия человека Божия», обнаруженную им в былой Петроградской публичной библиотеке (ныне – РГБ): «Кревская версия жизнеописания Алексея переведена с латинского оригинала Legenda Aurea Jacob de Voragine. Легенда эта предназначена для католиков и обработана католиком, который не знал церковно-славянских версий легенды: в тексте совсем нет церковно-славянизмов» [3, *181*]. Дальше исследователь приводит замечательный образец языка этого «Жития…», который также находим у Е. Карского [2, *46*]: «…Матка то(ж) тое оуслышавши какбы л(ь)вица дероучи себе также здрапавши на собе роубие альбо хоусты. волосы распоустивши оу небо очи по(д)носила. а коли пере(д) велики(м) людо(м) с(вя)того тела дои(д)ти не могла и она закликала рекоучи. даите ми приступити абы(х) оувид(е)ла с(ы)на моего абы(х), оувидела потешение д(у)ше моее. который ссалъ гроуди мое аколи пришла до тела на ложи на него кликала рекоучи. беда мне с(ы)ноу мой свечо очью мои(х) чому еси так оучини(л)...» [3, *181*].

Духовный стих об Алексее, начиная с прошлого века, помещался практически во все издания русских, белорусских и украинских духовных стихов. Составителями этих сборников в основном являлись филологи, поэтому музыкальный материал в них отсутствовал. Счастливой случайностью стал «Сборник народных песен, записанных в поселке Калюга-Комарно Рогознянской волости, Кобринского уезда, Гродненской губернии» И. Е. Бычко-Машко, в котором приведена мелодия белорусского духовного стиха об Алексее [1, *61*].

Сопоставляя материал, опубликованный в сборниках, и фольклорные записи стиха, можно определенно сказать, что сюжет об Алексее Божьем человеке лег в основу по меньшей мере двух поэтических вариантов этого стиха: пространного, близкого по своим особенностям агиографическим описаниям и краткого, лаконично раскрывающего перипетии судьбы святого.

Из напевов же можно выделить три типа:

1) обобщенный типовой, достаточно лаконичный, не закрепленный за этим стихом, а встречающийся и в других видах и жанрах (например, псальмах);

2) типовой напев «могилевской» лирницкой школы, оформившийся в результате тесной взаимосвязи крестьянской, бытовой и городской песенных традиций, а также лирницкого инструментального сопровождения;

3) индивидуализированный, сформировавшийся в XV–XVII вв. Он несет на себе отпечаток лирической песенной традиции с присущими ей распеваниями всех песенных основ – стиха, ритмики и мелодики.

Духовный стих об Алексее Божьем человеке дошел до нас в двух традициях бытования: устной и письменной. Стихи пространного варианта ближе стоят к книжной традиции и по сей день бытуют в среде староверов. Так, записанный в 1980 г. в Лоевском районе Гомельской области стих *«У горадзе Рыме»* близок в сюжетном отношении вариантам из рукописных сборников XIX в.

Наша статья посвящена удивительной находке, настоящему открытию последних лет – духовному стиху об Алексее Божьем человеке *«Жыў сабе чалавек Ахмеёну»*. В 1998 г. профессор БГАМ Лариса Филипповна Костюковец записала его во время фольклорной экспедиции в деревне Техтин Белыничского района Могилевской области от народной исполнительницы Е. М. Буймистровой (1933 г. р.).

Память народных певцов порой сохраняет уникальнейшие песенные образцы, которые свидетельствуют о богатейшей культуре, таланте и самобытности наших предков. Человек, создавший этот агиографический духовный стих об Алексее, несомненно, был одним из одареннейших представителей славной в прошлом «могилевской» лирницкой школы.

К сожалению, певица исполнила этот духовный стих не до конца – забыла, так как пела его очень давно. Содержание стиха она восстановила в устном прозаическом пересказе, ознакомление с которым приносит настоящую духовную радость, осознание неповторимости каждого уникального произведения искусства, в нашем случае – творения безымянного могилевского лирника.

Мы уже указывали на распространенность сюжета об Алексее и различные образцы этого стиха. Рассматриваемый нами стих является развернутым вариантом. В нем достаточно полно описываются события земной жизни святого. Однако вносимые фантазией автора подробности переносят нас в образный мир, присущий другим эпическим видам, – волшебным сказкам,

былинам. В тексте постоянно встречаются двойные, тройные повторы, которые, сдерживая ход событий, концентрируют наше внимание на наиболее важных событиях (например, в начальном разделе поэтического текста дважды встречается эпизод похода Ахмеёна, отца Алексея, в церковь). Так, одним из первых кульминационных моментов является эпизод выбора имени для долгожданного, вымоленного у Бога младенца. Весь этот эпизод выстраивается по следующей схеме сопоставления блоков-повторов:

А – *Як сталі папы думаць і гадаці: «Якоя дзіцяці імя даці?*

а – *А дадзім жа мы імя – Сьвяты Мікола.»*

Б – Недовольство кумы – Божай Маці:

Божая Маці не ўзлюбіла – А [й]на [а]д прыстола атступіла.

А. – **а**$_1$ – *А дадзім жа мы імя – Сьвяты Юр'я.* – **Б**.

А. – а$_2$ – *А дадзім жа мы імя Сьвяты Ляксейка.*

Б$_1$ – Радость кумы*:*

Божая Маці узлюбіла – А [й]на к прыстолу прыступіла.

Образуется своего рода двойное рондо из чередования неизменных и варьируемых эпизодов. Причем рефренов-повторов здесь два:

А (R_1) а Б (R_2) А $а_1$ Б А $а_2$ $Б_1$.

Духовный стих обрывается на эпизоде женитьбы Алексея. Из дальнейшего хода событий мы узнаем о некоторых моментах, не упомянутых в иных вариантах русских и белорусских духовных стихов об Алексее, что говорит о неповторимости данного образца. Так, необычной для стихов, связанной скорее с волшебными сказками, является встреча святого с Птахом на берегу реки, через которую пролегает путь Алексея. Оригинально решается и окончание духовного стиха: встреча с родными, особенно с отцом. Образ отца здесь показан негативно, близок известному в народной транскрипции Богачу из популярнейшего стиха о Лазаре. Отец Алексея предстает враждебно настроенным сыну-монаху. Откровенным вызовом звучат слова Ахмеёна: «*...выкачу капу золата за вароты і ніхто за Ляксеям ў провады ні пойдзе, а ўсе бацькава золата возьмуць*». Для исполнителя духовного стиха, также как и его слушателей, подобное нехристианское поведение человека является греховным, а потому осуждается.

Как и во многих духовных стихах, поэтический текст не имеет строфической организации. Нерифмованный в своей основе, он выстраивается по принципу повтора строки А А. Лишь между 17 и 18, 20 и 21-й строками на последних словах строки мы наблюдаем глагольные рифмования:

17 *Як сталі папы пісаць і чытаці,*
17а *Як сталі папы думаць і гадаці:*
18 *«Якоя дзіцяці імя даці?»*

Эти строки неоднократно повторяются.

Анализ структуры цезурованного силлабического стиха позволяет установить ее первооснову, которая на протяжении всего поэтического текста не встречается. Это структура 8(4+4), распеваемая до 9(5+4); 10(5+5); 10(6+4);

11(5+6); 11(6+5); 11(7+4); 12(7+5); 13(7+6). Сама же ритмика импровизационная, что порождает и соответствующую метрику, эмфатическая, подчеркивает наиболее важные в смысловом плане слова:

Жыў сабе чалавек Ахмеёну.
А была ў яго жана свет Аўгіньня....

На мелодию этого духовного стиха оказала определенное влияние городская песенная традиция, о чем свидетельствует включение в мелодическую линию восходящих секстовых скачков с последующим нисходящим движением (так называемая «любовная» интонация: соль^1 – ми-бемоль^2 – ре^2 – до^2, которая находит широкое претворение в романсах XIX–XX вв .). В целом напев этого духовного стиха представляет собой теснейший сплав городской и крестьянской песенных традиций. Причем первоосновой является крестьянский песенный фольклор. Одной из стабильных мелодических попевок, характерных для традиционной крестьянской лирики, является «трихорд в квинте» (соль^1 – до^2 – ре^2). В серединной и каденционной попевках утверждается славянский трихорд (соль^1 – си-бемоль^1 – до^2) – корневая древнейшая ладовая интонационная основа мелодии. Постоянное повторение интонации славянского трихорда привносит в напев черты определенной сдержанности, архаики.

Мелодия духовного стиха выстроена по всем правилам риторики. Так, частое начало мелостроки с наиболее высоких нот в мелодии – своего рода призыв-обращение к слушателям. Такая экспозиция напевов присуща также образцам песенной эпики украинского народа – думам. Напев духовного стиха об Алексее имеет симметричное строение – экспозиционное призывное начало уравновешивается звучанием самого низкого тона – соль^1 – с последующим возвращением к основному устою «до»^{2}. Симметрия напевов вообще присуща мелодике белорусских духовных стихов, что связано в первую очередь с эпикой.

На примере исследованных нами вариантов духовного стиха об Алексее Божьем человеке можно говорить об определенной эволюции этой музыкально-поэтической формы. Так, краткий вариант, созданный в традиции крестьянской народной песни с ее варьированием, вариантностью, попевочной структурой, народно-песенной ладовой организацией развивается по пути «сжатия», концентрации формы с выделением яркой мелодии, лирического начала.

Развернутый вариант духовного стиха, в свою очередь, эволюционирует по пути расширения поэтического текста, «роста» формы, приближаясь к образцам бытовой и городской музыкальной культуры. В развернутом варианте на первый план выступает содержание, бóльшая детализация, что характерно для эпических произведений и, в частности, былин. Усилению объективного, повествовательного начала часто способствует и достаточно поздний по своей стилистике типовой напев.

ПРИМЕЧАНИЯ

*1. См.: Беларускую энцыклапедыю [126]. На с. 475 читаем: «Помещено в рукописном сборнике вместе со «Страстями Христовыми» и «Повестью о трех королях». К сожалению, ничего не говорится об авторе перевода.

*2. Обращает на себя внимание трансформация житийных событий в преломлении фантазии народного исполнителя. Образ кумы из традиционного родинного обряда певец связывает с почитаемой простым белорусским людом Богородицей, поведение которой во время крещения Алексея воспринимается по-земному реально, апокрифично.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бычко-Машко И. Е.* Сборник народных песен, записанных в поселке Калюга-Комарно Рогозянской волости, Кобринского уезда Гродненской губернии // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1911. Т. 89, № 4.

2. *Карский Е.* Белорусы. Т. 3

3. *Ластоўскі В*. Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі. Коўна, 1926.

Ірына Саматыя

ПРАБЛЕМА ФАРМІРАВАННЯ ЭТНАКУЛЬТУРНАЙ КАМПЕТЭНЦЫІ НА ЎРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ Ў ШКОЛЕ

Праграма па методыцы выкладання беларускай мовы [2, *9*] на чацвёртым курсе спецыяльнасці «Беларуская філалогія» патрабуе разгляду тэмы «Асоба настаўніка-моваведа». Рыхтуючы матэрыялы для кантролю самастойнай працы (КСП) па праблеме «Гісторыя станаўлення і развіцця метадычнай думкі на Беларусі», студэнты знаёмяцца з біяграфіямі многіх знакамітых людзей, якія мелі дачыненне да праблем навучання роднай мове ў школе.

Выкладчыку патрэбна засяродзіць увагу студэнтаў-чацвёртакурснікаў на тым, што праблема навучання роднай мове заўсёды клапаціла лепшых прадстаўнікоў нацыі, выдатных майстроў, такіх як Францыск Скарына, браты Л. і С. Зізаніі, М. Сматрыцкі, С. Собаль, І. Ужэвіч, Ф. Багушэвіч, К. Каганец, Цётка (Алаіза Пашкевіч), М. Багдановіч, Б. Тарашкевіч, Ц. Гартны, Я. Лёсік, І. Пратасевіч, І. Самковіч, А.В. Багдановіч, К. Міцкевіч (Якуб Колас), і многіх-многіх іншых. Пры гэтым вельмі важна адзначаць асобасныя якасці гэтых людзей: высокаадукаванасць і прафесіяналізм, нераўнадушнасць, патрыятызм. Біяграфічныя звесткі дазваляюць падкрэсліць неардынарнасць гэтых асоб, што ў сваю чаргу дае магчымасць выхоўваць у будучых выкладчыкаў мовы і літаратуры імкненне да

самаўдасканалення, перакананасць у тым, што выкладчык самага галоўнага школьнага прадмета – роднай мовы – павінен быць рознабакова і гарманічна развітым, мець энцыклапедычныя веды з самых розных сфер дзейнасці чалавека.

Звычайна спіс літаратуры па акрэсленай тэме самастойна папаўняецца студэнтамі ў працэсе даследчыцкай дзейнасці. Штуршком для пошуку з'яўляецца, скажам, энцыклапедычная літаратура. Напрыклад, знаёмячыся з артыкулам пра Р. Шырму ў «Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі», студэнт можа прачытаць: «*У 1918 г. скончыў Седлецкі настаўніцкі інстытут (ПНР), які на той час быў эвакуіраваны ў Яраслаўль. З 1912 г. настаўнічаў. Удзельнік 1-й сусветнай вайны. У 1919–22 дырэктар арганізаванай ім школы ў сяле Навагольскім Новахапёрскага раёна Варонежскай вобласці.* ***У*** *1922 г. вярнуўся на радзіму. Стваральнік і кіраўнік шэрага харавых калектываў, у тым ліку народнага хору ў Пружанах, хору Беларускай гімназіі і Хору Беларускага саюза студэнтаў у Вільні. Вёў у Заходняй Беларусі вялікую культурна-асветніцкую і літаратурна-публіцыстычную дзейнасць (лектарскую, выдавецкую, наладжваў вечары славянскай песні, дні беларускай культуры і інш.). Быў сакратаром Галоўнай управы Таварыства беларускай школы (1926–1937), арганізатарам, выдаўцом і актыўным аўтарам друкаванага органа таварыства часопіса "Беларускі летапіс"*» [вылучана намі – *І. С.*] [4, *608–609*].

Уменне ставіць пытанні да тэксту вельмі важна для студэнта-філолага, будучага выкладчыка мовы і літаратуры. Атрыманая інфармацыя падштурхоўвае да далейшага пошуку: чаму Р. Шырма вучыўся ў ПНР? Чаму быў эвакуіраваны ў Яраслаўль?

Роля выкладчыка заключаецца далей у тым, каб падкрэсліць, вылучыць рысы чалавека-асобы, які меў настаўніцкую адукацыю. Дапаможа гэта зрабіць адсылка да адпаведнай літаратуры, напрыклад, [3].

Атрыманая інфармацыя, думаецца, акрамя таго, што выконвае выхаваўчую функцыю непасрэдна ў час справаздачы па КСП, будзе, магчыма, скарыстана і пры самастойным выкладанні мовы і літаратуры ў навучальнай установе. Так, тэкст, змешчаны ў «Дыдактычным матэрыяле для 8-га класа», не павінен застацца па-за ўвагай настаўніка-практыка, які хоча працаваць творча, які хоча выхаваць асобу:

Я хацеў бы згадаць Гаўрыіла Траяпольскага – аўтара аповесці «Белы Бім Чорнае вуха». Здружыў жа мяне з ім наш выдатны фалькларыст і дырыжор Рыгор Шырма, які ў маладосці, падчас вымушанага ***бежанства*** *ў гады першай сусветнай вайны, вучыў у школе будучага рускага пісьменніка. Мы неаднойчы сустракаліся з Гаўрыілам Мікалаевічам, і я заўсёды ад душы радаваўся ўсё новым і новым выданням яго аповесці на самых розных мовах свету. Дарэчы, «Бім...» у перакладзе Алеся Жука выйшаў асобнай кніжкай і па-беларуску. Такія творы асабліва патрэбны ў наш імклівы звыштэхнічны час. Бо яны вучаць галоўнаму – спасціжэнню красы прыроды і мудрым, сапраўды чалавечым адносінам да яе.*

А ці чыталі вы гэты твор? Не чыталі? Дык прачытайце ж!

(Паводле Янкі Брыля) [1, *121–122*].

Агульнавядома, што тэкст з'яўляецца адным са сродкаў стварэння на ўроках беларускай мовы маўленчага асяроддзя, скіраванага на развіццё камунікатыўных здольнасцей школьнікаў, на выхаванне ў іх моўнай чуйнасці, а таксама розных маральных якасцей. Развіццёвае маўленчае асяроддзе можа стаць асновай для фарміравання этнакультарнай кампетэнцыі, збліжэння вывучэння беларускай мовы і літаратуры.

Навучанне роднай мове ў айчыннай методыцы заўсёды разглядалася ў непарыўнай сувязі з развіццём і выхаваннем школьніка. Развіццё ж асобы – духоўна-маральнае, эстэтычнае – у вялікай меры залежыць ад акаляючага маўленчага асяроддзя. Работа з тэкстам на ўроку роднай мовы дазваляе кожнаму вучню стаць актыўным удзельнікам суразмоўніцтва. Стварэнне атмасферы сумеснай творчай дзейнасці настаўніка і вучняў абуджае цікавасць школьнікаў да работы з тэкстам. Паступова яна набывае даследчыцкі характар, што вызначаецца тым, якія іменна заданні прапануюцца да тэксту, як сфармуляваны гэтыя заданні, якая паслядоўнасць іх выканання.

З пункту гледжання зместу вельмі важна, на наш погляд, аналізаваць тэксты, якія заключаюць ў сабе выхаваўчы і развіццёвы патэнцыял: пра культуру памяці, пра адносіны да мінулага, цяперашняга і будучага, пра нацыянальныя традыцыі і інш. Пры гэтым самай пільнай увагі патрабуюць тэксты эмацыянальнага гучання, той настрой, які перадае аўтар. Для сучаснага школьніка вельмі важныя тэксты, што выклікаюць светлыя, добрыя пачуцці, дазваляюць адчуць сябе ў гармоніі з акаляючым светам, дапамагаюць сфарміраваць аптымістычны светапогляд.

На ўроках роднай мовы настаўнікамі выкарыстоўваецца такое практыкаванне, як «хвілінкі-гутарынкі». Звычайна, улічыўшы псіхалагічны настрой класа, падчас арганізацыйнага моманту ўрока настаўнік выклікае дзяцей на абмеркаванне надзённых падзей учарашняга ці сённяшняга дня. Напрыклад, зачытвае вытрымку з газеты «Наша ніва»: «Падзеі ў Францыі нельга назваць грамадзянскай вайной. Там ваююць не сусед з суседам, а супраць сістэмы ва ўласнай дзяржаве. Францыя стварыла прэцэдэнт грамадзянскага тэрарызму на сваёй зямлі» («Наша Ніва», 18 лістапада 2005 г.). Пасля гэтага перад класам ставяцца наступныя пытанні: «Ці згодны вы з такой думкай? Ці ёсць у Беларусі мігранты? Ці ведаеце вы, хто такія бежанцы? Як вы да іх ставіцеся?»

Далейшую гутарку можна арганізаваць з дапамогай вышэй прыведзенага тэксту. Пасля прачытання вучні вызначаюць яго стыль і тып, абгрунтоўваючы сваю думку: тэкст публіцыстычнага стылю, таму што асноўная яго задача ўздзейнічаць, уплываць на ўчынкі людзей, пераканаць чытача ў тым, што кніжкі Гаўрыіла Траяпольскага вельмі патрэбныя ў наш «імклівы звыштэхнічны час», бо яны вучаць галоўнаму – «спасціжэнню красы прыроды і мудрым, сапраўды чалавечым адносінам да яе». Тэкст змястоўна насычаны,

інфармацыя дакладная: называюцца канкрэтныя факты з біяграфій знакамітых людзей. Гэта тэкст-апавяданне, хутчэй за ўсё нататка, якая магла б быць змешчана на старонках дзіцячага часопіса ці газеты. Аўтарам яе з'яўляецца знакаміты беларускі пісьменнік, якога, як вядома, вельмі хвалюе лёс падрастаючага пакалення, а таму ён прыводзіць дакладныя рэальныя факты (бежанства ў гады першай сусветнай вайны, будучы беларускі фалькларыст і дырыжор вучыць будучага рускага пісьменніка і інш.), якія могуць уразіць маладых людзей. (Дарэчы, менавіта гэта – здзівіць, паказаць дзецям, што яны нечага не ведаюць, – лічыцца адным з патрабаванняў да сучаснага ўрока роднай мовы.) Асноўнай стылёвай рысай гэтага тэксту з'яўляецца заклік. Моўныя сродкі, з дапамогай якіх створана выказванне, аналізуюцца не ўсе, а асноўныя, у прыватнасці сінтаксічныя, паколькі заданне прапануецца для выканання ў 8-м класе, дзе па праграме вывучаецца сінтаксіс. Вучні называюць пытальныя і пабуджальныя сказы, сказы з пабочнымі канструкцыямі, парцэляваныя сказы і інш. Школьнікі адзначаюць, што сродкам уздзеяння на чытача (адрасата) з'яўляюцца ярка выражаныя аўтарскія эмоцыі.

На фоне нейтральных слоў і выразаў (*згадаць, здружыў, вучыў у школе і інш.*) выкарыстоўваецца грамадска-палітычная лексіка (*імклівы звыштэхнічны час, спасціжэнне прыроды і інш.*). Вельмі цікавым для лексічнага і словаўтваральнага аналізу з'яўляецца слова *бежанцы*. Можна прапанаваць школьнікам папрацаваць са слоўнікамі: тлумачальным, словаўтваральным, слоўнікам сінонімаў, этымалагічным і інш. Пасля такой працы дарэчнай будзе гутарка пра словы *бежанец, уцякач, выгнанец*, іх выкарыстанне ў кантэксце і інш.

Нялішнімі будуць пытанні пра тое, хто са знакамітых людзей Беларусі быў бежанцам, ці адлюстравана гэтая тэма ў беларускай літаратуры і інш.

Такім чынам, мы бачым, што праз тэкст адбываецца далучэнне школьнікаў да нацыянальнай культуры; урокі беларускай мовы ўключаюцца ў адзіную сістэму філалагічнай адукацыі.

ЛІТАРАТУРА

1. *Бадзевіч З. І.*, *Саматыя І. М.* Дыдактычны матэрыял па беларускай мове: Дапам. для вучняў 8 кл. агульнаадукац. шк. з бел. мовай навучання. Мн., 2002.

2. Методыка выкладання беларускай мовы.: Вучэб. прагр. для выш. навуч. устаноў па спец. 1-21 05 01 «Беларуская філалогія». Мн., 2005.

3. *Нісневіч І. Г.* Песня на ўсё жыццё. Успаміны пра Р. Шырму. Мн., 1983.

4. Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: У 5 т. / Рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. Мн., 1987. Т. 5.

Ірына Жалондзік

ФАЛЬКЛОРНА-ЭТНАГРАФІЧНЫ АСПЕКТ У ШКОЛЬНЫМ КРАЯЗНАЎСТВЕ

У цяперашні час вострую актуальнасць набываюць пытанні даследа-вання і аднаўлення фальклорна-этнаграфічных традыцый нашых продкаў. Сучаснае грамадства затоплена так званай «масавай культурай», заснаванай на распаўсюджванні праз камерцыю і сродкі масавай інфармацыі «поп-мастацтва», якое не мае нічога агульнага ні з сапраўднай народнасцю, ні з мастацкай каштоўнасцю. Кінарынак і кніжны прылавак захіснула яркая па колеравай гаме, але мутная па сацыяльна-маральным і духоўным сэнсе хваля нізкапробшчыны. Большая частка прадукцыі разлічана на гледача і слухача, які не валодае высокім мастацкім густам і не абцяжараны інтэлектуальнасцю. Масавая культура шырока распаўсюджваецца і пранізвае ўсе сферы грамадскага жыцця, робіцца сур'ёзным, моцнадзеючым фактарам амасаўлення, стандартызацыі эстэтычных запатрабаванняў і густаў, што ні ў якім разе не садзейнічае іх індывідуалізацыі і ўзвышэнню, без чаго наўрад ці магчымы культурны ўздым краіны.

Як сведчыць гісторыя, арыгінальнае, нацыянальна непаўторнае мастацтва, якое адно толькі і можа быць сапраўды цікавым і каштоўным для ўзбагачэння сусветнай культуры, творыцца толькі на глебе культурных традыцый свайго народа. Разбурэнне жывога бытавання фальклору і адцясненне «масавай індустрыяй» традыцыйных формаў творчасці спарадзілі духоўны рэгрэс, дэфармацыю эстэтычных пачуццяў, атрафію здольнасці да сuперажывання, неўспрымальнасць высокіх мастацкіх каштоўнасцей, нячуласць да прыгожага і ўзнёслага.

Бадай, няма нічога іншага, што было б так непасрэдна і арганічна звязана з духоўнасцю чалавека, як этнаграфія і фальклор. Яны скіраваны на нас саміх: хто мы, дзе нашы карані, якія жывілі культурнае дрэва, хто нашы продкі, па якіх законах і традыцыях яны жылі? Задаючы гэтыя пытанні, мы асэнсоўваем свой гістарычны лёс, сваю спадчыну, якую пакінулі нам продкі, параўноўваем нашы дасягненні з культурнымі здабыткамі іншых народаў. Жыццё ставіць перад намі шмат праблем, сярод якіх няма амаль ніводнай, што сваімі каранямі так ці інакш не была б звязана з нашым гістарычным мінулым.

За многія стагоддзі свайго існавання беларускі народ стварыў багатую і самабытную культуру, якая была ўвасоблена ў народным жыллі і бытавых рэчах, нацыянальным адзенні, духоўных традыцыях, звычаях, абрадах і інш. Вышэйшая форма самасвядомасці ў жыцці народа і творчасці выяўляецца праз маральныя каштоўнасці (сумленне, справядлівасць, чалавечую годнасць і інш.). Фальклор – гэта выяўленне народных ідэалаў, адвечнай мары пра вольнае, справядлівае жыццё чалавека ў гарманічным адзінстве з прыродай, з людзьмі. У сюжэтах, вобразах і сімвалах адлюстравалася не

толькі мінулае, але і будучае – тыя каштоўнасці, якія яшчэ павінны рэалізавацца. Такім чынам, этнаграфія і фальклор – гэта духоўны наказ продкаў нашчадкам.

Сучаснай школе, як ніколі, патрэбны вучэбныя праграмы па мясцоваму краязнаўству, такія як, напрыклад, «Валожыншчыназнаўства». Менавіта ім наканавана актывізаваць далучэнне школьнікаў да самабытнай беларускай культуры. У недалёкай гісторыі ўтварэння БССР і нядаўняга станаўлення суверэннай Рэспублікі Беларусь функцыянавалі розныя курсы «Беларусазнаўства» як у сярэдніх навучальных установах, так і ў вышэйшай школе. Вылучэнне раённага напрамку ў краязнаўстве можна лічыць працягам і новым прыярытэтным вітком у нацыянальна-патрыятычным выхаванні.

Праграмны матэрыял інтэграванага курса «Валожыншчыназнаўства» пададзены ў двух раздзелах. У першы раздзел увайшлі звесткі па гісторыі Валожыншчыны. Лагічна пачынаць курс менавіта з гэтага блока, бо мінулае ў яго гістарычным выяўленні – выток сучаснай духоўнай дзейнасці. Пашырэнне і паглыбленне ведаў вучняў па гісторыі свайго краю дае магчымасць больш грунтоўна далучыцца да нацыянальнай гісторыі, да яе ўспрыняцця. Прайшоўшы яшчэ раз гістарычным шляхам свайго народа, маладое пакаленне адказвае на пытанні: хто ж такія насельнікі Валожыншчыны, чым яны адметныя ад іншых, чым са спадчыны мінулых пакаленняў можна ганарыцца і г. д. Важнае значэнне набывае ўменне характарызаваць сваю «малую» радзіму ў кантэксце гістарычнага развіцця і звязанага з гэтым культурнага развіцця ўсяго чалавецтва.

Гістарычны матэрыял глыбокі і аб’ёмны, адпавядае вялікім адрэзкам часу (Валожыншчына ў старажытнасці, у складзе Вялікага княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, Расійскай імперыі і г. д.), насычаны фактамі і падзеямі. Усё гэта дапамагае адчуць час, пазнаць яго заканамернасці ў дачыненні да свайго народа, зразумець свет яго духоўных памкненняў. Пры падрыхтоўцы настаўніка па гэтым матэрыяле выкарыстоўваецца унікальнае серыйнае выданне, аналаг якому цяжка знайсці – «Памяць: Гіст.-дакументальная хроніка Валожынскага раёна». Гэта гісторыка-краязнаўчае даследаванне ад старажытных часоў да сучаснасці.

З гістарычнай памяці вылучаецца народная спадчына Валожыншчыны – арганічная частка духоўнасці насельніцтва раёна. Менавіта фальклору, этнаграфіі, мастацтву прысвечаны другі раздзел праграмы. Тут адзначаецца дзейнасць Рыгора Шырмы, які ў 30-х гг. XX ст. збіраў і запісваў народныя песні па вёсках Валожынскага раёна. Шмат вяснянак ён пачуў у вёсцы Яцкава. Там жа, у Яцкаве, а таксама ў Лоску і іншых вёсках Валожыншчыны ў 1970–1974 гг. многа выдатных веснавых песень запісаў Арсень Ліс. Бадай, самая маляўнічая сярод вяснянак «Вол бушуе – вясну чуе» запісана Анатолем Фядосікам у 1974 г. у Валожыне. У томе «Народны тэатр» ёсць валачобная песня, якую Рыгор Шырма запісаў у в. Яцкава «У гародзе на паходзе»: яна выдатна ілюструе валачобны абрад [2, *86–90*].

Сямейна-абрадавае мастацтва на Валожыншчыне прадстаўлена ў бясконцай колькасці вясельных песень, якія непасрэдна суправаджаюць усе шматлікія рытуалы вяселля ад агледзін да перазоваў. Лепшыя з песень надрукаваны ў тамах зводу Беларуская Народная Творчасць, прысвечаных адпаведным этапам валожынскага вяселля. Навукова-даследчая лабараторыя БДУ ў свой час выдала зборнік традыцыйнага фальклору Міншчыны, дзе валожынскія песні, у тым ліку і вясельныя, прадстаўлены ў лепшых узорах (як і ўсе іншыя жанры фальклору).

У гісторыі фальклору Валожынскага краю асобнае месца займае асоба Іаана Бермана (1830-я гг. – 1893). Яго працы раскрывалі не толькі багаты духоўны свет насельніцтва, яны заклікалі тагачасных вучоных уважліва прыглядацца да народа і вывучаць яго, каб усё лепшае, чым ён валодае, актыўна і свядома выкарыстоўваць. Гэтаму была прысвечана яго першая грунтоўная праца «Парадак народнага часалічэння і святочныя звычаі ў Паўночна-Заходняй Русі» [гл.: 3, *73*]. Калі І. Берман пасля заканчэння Літоўскай духоўнай семінарыі апынуўся ў Валожыне, куды быў прызначаны святарам у царкву, прадметам яго назірання стала навакольнае жыццё. Багаты запас народных ведаў несла ў сабе праца Іаана Бермана, перавыдадзеная пад назвай «Каляндар паводле народных паданняў у Валожынскім прыходзе Віленскай губерні Ашмянскага павета» [3, *75*]. У нашы дні народныя скарбы Валожыншчыны працягваюць даследаваць выдатныя краязнаўцы, этнографы, фалькларысты: В. П. Рагойша, Я. Я. Янушкевіч і інш.

Да кожнай з тэм раздзелаў дадаюцца пытанні і заданні ў разнастайных формах. Гэта запіс твораў вуснай народнай творчасці, прапановы па стварэнню карт даследавання, схем (паселішч, забудоў і інш.), узнаўленню тапанімікі населеных пунктаў, вывучэнню антрапанімікі свайго прозвішча, складанню свайго радаслоўнага дрэва, збору этнаграфічнага матэрыялу і інш. Кожны вучань можа рэалізаваць свой творчы патэнцыял, працуючы над стварэннем літаратурных твораў, малюнкаў, макетаў і разнастайных вырабаў. Неабходна даць школьнікам магчымасць выявіць свае мастацкія здольнасці пры падрыхтоўцы фота-, відэа-, аўдыёматэрыялаў. Прадстаўлены тэмы рэфератаў, сачыненняў, паведамленняў. Увага надаецца экскурсіі як адной з найбольш эфектыўных формаў вывучэння роднага краю.

Пры выкладанні курса «Валожыншчыназнаўства» кіруючая роля павінна належаць настаўніку. На базе вучэбнай праграмы, школьнага плана выхаваўчай працы, уліку складу навучэнцаў і мясцовых магчымасцей ён намячае аб'екты для даследавання, віды і метады працы. Настаўнік павінен імкнуцца да таго, каб у выніку сістэматычнага ўключэння «Валожыншчыназнаўства» ў вучэбны працэс у дзяцей сфарміравалася канкрэтная сістэма ведаў аб родным краі, аб галоўных этапах яго развіцця, вызначальных адрозненнях, месцы і ролі ў развіцці Беларусі і іншых краін.

Курс «Валожыншчыназнаўства» накіраваны на ўстанаўленне сувязей школьных прадметаў з ведамі і навыкамі, набытымі пад час даследавання роднага краю. Школьнікі павінны атрымліваць звесткі на занятках, у выніку выкладання настаўнікам вучэбнага матэрыялу, а таксама шляхам пашукова-даследчай працы. Кіраўнік імкнецца не толькі расказаць пра які-небудзь перыяд гісторыі, від ці жанр народнага мастацтва, але і накіраваць вучняў на самастойны пошук адказаў на пытанні, якія іх цікавяць; для гэтага выкарыстоўваюцца крыжаванкі, тэматычныя гульні, віктарыны, разнастайныя творчыя заданні.

Фальклорна-этнаграфічны аспект школьнага краязнаўства стане асновай для развіцця самасвядомасці, далучэння дзяцей да нацыянальнай культуры. Гэта павінна спрыяць паглыбленню і пашырэнню ведаў вучняў пра край, дзе яны нарадзіліся, выхоўваць пачуццё любові да Бацькаўшчыны. Значнымі асаблівасцямі інтэграванага курса «Валожыншчыназнаўства» з'яўляюцца яго высокая ідэйнасць, грамадска карысная накіраванасць, а таксама пашукова-даследчы характар.

ЛІТАРАТУРА

1. *Васілевіч У. А.* Збіральнікі. Мн., 1991.
2. Памяць: Гіст.-дакум. хроніка Валожынскага раёна / Склад. Я. Янушкевіч. Мн., 1996.
3. Праграма інтэграванага курса «Валожыншчыназнаўства» / Склад. І. І. Жалондзік. // Летапіс ТБШ. 2005. № 2 (10). С. 18–34.

Алена Палазок

ВЫЯЎЛЕННЕ МІФАЛАГІЧНЫХ МАТЫВАЎ І ВОБРАЗАЎ У ТВОРЧАСЦІ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА ЯК ШЛЯХ ДА АСЭНСАВАННЯ ІДЭЙНАГА ЗМЕСТУ ТВОРАЎ ПІСЬМЕННІКА НА ЎРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Фальклор і літаратура маюць шмат агульнага. Іх яднае моўная прыгажосць, імкненне да дасціпнага слова, да празрыстасці стылю. У творах шматлікіх пісьменнікаў заўважаюцца фальклорна-міфалагічныя матывы. Аўтары чэрпаюць з фальклору тэмы, сюжэты, вобразы, матывы і ідэалы. «Пра значэнне міфалагічных і фальклорных пачаткаў у літаратуры можа сведчыць той бясспрэчны факт, што прынцып яе народнасці складваўся на аснове калектыўных формаў творчага мыслення» [3, *14*].

Фальклорна-міфалагічныя матывы знайшлі сваё адлюстраванне і ў творах Яна Баршчэўскага. Згодна праграме па беларускай літаратуры (з профільным вывучэннем літаратуры), для вучняў 10-га класа прапануюцца раздзелы з кнігі «Шляхціц Завальня», «Пра чарнакніжніка і пра цмока, што вылупіўся з яйка,

знесенага чорным пеўнем», «Плачка», «Сын Буры», «Белая сарока». У аснову апавяданняў закладзены фальклорна-міфалагічныя вобразы, некаторыя з якіх могуць быць незнаёмыя вучням. Гэта выклікае пэўныя цяжкасці пры аналізе твораў, таму што менавіта такія вобразы з'яўляюцца своеасаблівым ключом, які раскрывае і тлумачыць сапраўдны змест твораў.

Асноўная задача настаўніка – разам з вучнямі прааналізаваць творы Я. Баршчэўскага, вызначаныя праграмай, і выявіць у структуры зместу фальклорна-міфалагічныя матывы. Аднак папярэднічаць гэтаму этапу работы будзе іншы: складанне плана-слоўніка міфалагічных вобразаў і сімвалаў, якія напаўняюць мастацкі змест апавяданняў. Такі этап работы дапаможа вучням беспамылкова аналізаваць творы і тлумачыць значэнне пэўных сімвалаў. Для прыкладу мы спынімся падрабязна на аналізе апавядання «Пра чарнакніжніка і цмока...». План-слоўнік міфалагічных вобразаў, складзены па гэтым апавяданні, будзе пададзены ў выглядзе табліцы, дзе кожнаму сімвалу прапануецца адпаведнае тлумачэнне.

Сімвал	Тлумачэнне
Чалавек, які з'яўляецца невядома адкуль	Як правіла, чарнакніжнік прыходзіў зусім нечакана і гэтак жа нечакана знікаў. Меў характэрнае апісанне знешнасці: «Нізкі, худы, заўсёды бледны, вялізны нос, як дзюба драпежнае птушкі, густыя бровы...» [2, *20*]
Сава, кажаны, чорныя птушкі над дахам	Яны з'яўляюцца над дахам таго чалавека, які мае стасункі з чарнакніжнікам. Сведчаць пра тое, што ў жыллі чыняцца нейкія нядобрыя справы. Часам птушкі надзяляюцца незвычайнай сілай: «...сава то рагатала, то плакала, як немаўля» [2, *20*]
Жаба-рапуха	Сведчыць пра сувязь з чарнакніжнікам, выступае як вартаўнік цёмнай справы
Гадзюка	Абвівае правую руку чарнакніжніка, сведчыць пра заключэнне пагаднення з цёмнай сілай
Чорны казёл	Уяўляе сабой ахвяру, прынесеную д'яблу. Гэтае страшнае мерапрыемства адбываецца на могілках: «Выкапалі яны з магілы наўца, чарнакніжнік надзеў на сябе нябожчыкаву чамарку, забіў казла і яго мясам і крывёю адпраўляў нейкія страшныя ахвяры» [2, *21*]
Яйка пад леваю пахаю	Ілюструе адзін са спосабаў вырасціць сабе цмока. Насіць яйка патрэбна пад леваю пахаю, бо менавіта злева ад чалавека знаходзіцца д'ябал
Маланка	Сімвал, які сведчыць пра хуткі прыход чарнакніжніка
Пітво	Чарнакніжнікі выкарыстоўваюць любую вадкасць, на якую накіроўваюць сваю сілу. Мэта адна: адпомсціць ці нашкодзіць чалавеку. «Гэта іх навучыць, каб паважалі і

	шанавалі людзей, разумнейшых за сябе...» [2, *29*]
Кот	Вобраз, які беспамылкова распазнае прысутнасць у памяшканні нечысці. «Кот з пырханнем скочыў ад дзвярэй, і, натапырыўшыся, застыў сярод хаты...» [2, *31*]
Цмок	Služка чалавека, які звязаны з нячыстай сілай. «Жыві з ім у дружбе, калі хочаш быць багаты, бо калі ўгнявіш, дык ён можа спаліць табе хату і ўсё тваё майно» [2, *23*]
Каменне, полымя	Сімвалізуюць пакаранне за страшныя бязбожныя справы і сувязь з чарнакніжнікам
Крыж	Абараняе ад цёмнай сілы

Гэты своеасаблівы слоўнік дапаможа вучням на наступным этапе – аналізе твора.

Зборнік апавяданняў «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» нельга назваць цалкам фальклорным. Аўтар спрабуе адлюстраваць беларускую рэчаіснасць 60–70-х гг. XVIII ст. праз прызму фальклорна-міфалагічных ўяўленняў беларуса. Я. Баршчэўскі ў сваіх апавяданнях пазбягае канкрэтнай рэальнасці: ён міфалагізуе гэтую рэальнасць. Па сутнасці, апавяданні Я. Баршчэўскага – гэта трансфармацыя гісторыі ў міф: падзеі падаюцца ў сімволіка-алегарычнай форме. «Міф Яна Баршчэўскага неабходна разглядаць як умоўна-мастацкае ўвасабленне падзей у Беларусі другой паловы XVIII ст.» [7, *83*].

Аснова апавяданняў – фальклор: аўтар чэрпае з народных уяўленняў незвычайныя вобразы, матывы, сюжэты. Цікавым з’яўляецца матыў продажу душы д’яблу, які ляжыць у аснове апавядання «Пра чарнакніжніка і цмока, што вылупіўся з яйка, знесенага пеўнем». Гэты матыў сустракаецца ў творах розных аўтараў. Хто ж такі чарнакніжнік, чаму і да каго ён з’яўляецца?

Чарнакніжніцтва – вельмі складаная і страшная з’ява, якая заўсёды асуджалася народнай мараллю. Лічылася, што чарнакніжнік – гэта чалавек, які дапамагае чыніць зло, правая рука сатаны. Вобраз чарнакніжніка ў Я. Баршчэўскага набывае іншы характар. Аўтар выводзіць некалькі тыпаў: Вялікі чарнакніжнік, чарнакніжнік-пасрэднік і мясцовы чарнакніжнік. Чарнакніжнік заўсёды прыходзіць да людзей адмысловых (у дадзеным апавяданні гэта пан К. Г. і яго лёкай Карпа). Дамінуючая характарыстыка, якая спрыяе сустрэчы з чарнакніжнікам, – «зло». Зыходзячы з народных павер’яў, у нашым складаным свеце заўсёды існавалі светлыя і цёмныя сілы, зло і дабро. Гэтыя складаныя паняцці не могуць існаваць асобна адно ад другога: як правіла, знойдзецца штуршок, які непазбежна прывядзе да іх сутыкнення. У дадзеным апавяданні героі падзяляюцца на добрых і злых: Агапка, яе бацькі, Якім, Грышка супрацьпастаўляюцца пану К. Г., Карпу, Парамону. Асабліва жахлівай выглядае карціна продажу душы д’яблу. Аўтар выкарыстоўвае вобразы, якія пацвярджаюць, што чыняцца справы супраць божай волі: вобраз жабы-рапухі, вобраз гадзюкі, што абвівала правую руку чарнакніжніка (трэба

сказаць, што выгляд гадзюкі заўсёды выклікае ў чалавека пачуццё агіды) і, нарэшце, вобраз чорнага казла, якога закалолі на могілках і прынеслі ў ахвяру цёмным сілам.

Ў апавяданні прысутнічаюць і іншыя вобразы і матывы, якія сведчаць пра сувязь твора з народнымі павер'ямі. Напрыклад, вобраз страшнага цмока, які прыносіць скарбы і можа знішчыць усю маёмасць у выпадку непаслушэнства. Зыходзячы са зместу апавядання, каб вырасціць цмока, неабходна насіць яйка, знесенае чорным пеўнем, пад леваю пахаю. Невыпадкова ў народзе існуе звычай – плюнуць праз левае плячо тры разы. Лічыцца, што якраз злева можа знаходзіцца д'ябал, які хоча спакусіць у любы момант. Успомнім таксама яшчэ адзін эпізод, з'вязаны з народным павер'ем. Людзі верылі, што менавіта пітво валодае чароўнай сілай. Чарнакніжнік даваў выпіць якой-небудзь быццам бы звычайнай вадкасці чалавеку, якому трэба было нашкодзіць ці адпомсціць. Такі матыў прысутнічае ў гэтым апавяданні. А самае галоўнае тое, што чалавек, які дамагаецца шчасця нядобрым шляхам, а тым больш калі ён мае справу з цёмнымі сіламі, ніколі не будзе па-сапраўднаму шчаслівым і ўвогуле жыццё яго будзе нядоўгім і трагічным. Нагадаем, што менавіта так скончылася жыццё галоўнага героя апавядання.

Заключным этапам работы над творам будзе падрыхтоўка і напісанне вучнямі паведамленняў і дакладаў па прапанаванай тэме (напрыклад, «Вобраз цмока ў фальклорных і літаратурных творах»).

ЛІТАРАТУРА

1. *Баршчэўскі Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Пер. з пол, пасляслоўе, каментарыі М. Хаўстовіча. Мн., 1996.
2. *Каваленка В. А.* Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981.
3. *Хаўстовіч М. В.* Мастацкі метад Яна Баршчэўскага. Мн., 2003.

Анатоль Літвіновіч

УСХОДНЯЕ ПАЛЕССЕ Ў ПРАЦАХ З. ПЯТКЕВІЧА

Усходняе Палессе з даўніх часоў выклікала цікавасць у гісторыкаў, этнографаў, фальклардыстаў, мовазнаўцаў і іншых спецыялістаў. Сярод яго даследчыкаў асабліва выдзяляюцца этнографы і фалькларысты браты Часлаў і Зянон Пяткевічы, большая частка навуковай спадчыны якіх прысвечана рэчыцкаму палессю – рэгіёну, дзе яны нарадзіліся і пэўны час жылі. Але калі пра Часлава Пяткевіча і яго творчасць мы цяпер ужо шмат ведаем, дзякуючы выхаду ў свет кнігі «Рэчыцкае Палессе» [2], то пра Зянона Пяткевіча мала хто чуў не толькі сярод паспалітых чытачоў, але нават і спецыялістаў.

Творчая спадчына Зянона Пяткевіча слаба даследавана сучаснымі фалькларыстамі і этнографамі. Паколькі шматлікія творы гэтага даследчыка былі надрукаваныя ў польскіх

выданнях, то па аб’ектыўных прычынах для нас яны цяпер недаступныя (напрыклад, выдання «Gazeta Polska» за 1884–1885 гг. у бібліятэках Беларусі няма). Упершыню сярод беларускіх даследчыкаў пра жыццёвы і творчы шлях З. Пяткевіча было згадана ў нашым артыкуле «Палешукі і іх традыцыйная культура ў публікацыях З. Пяткевіча» [1], у якім мы таксама ў пэўнай меры ахарактарызавалі важнейшую яго працу «Народ літоўскага Палесся». Аднак усіх аспектаў (фізіка-геаграфічная, кліматычная, моўная, этнаграфічная і іншыя характарыстыкі Палескага краю) аналізу яго навуковай творчасці па шэрагу прычын (абмежаваная колькасць старонак і інш.) мы не закранулі, і таму наш сённяшні зварот да артыкулаў даследчыка заканамерны.

Нарадзіўся Зянон ў 1862 г. у в. Прушына Рэчыцкага павета Мінскай губерніі. У 60–80-я гг. XIX ст. ён працаваў у перыядычным выданні «Prawda» («Праўда»). Сярод прац З. Пяткевіча найбольшую цікавасць выклікаюць дзве: «Народ літоўскага Палесся», надрукаваная ў часопісе «Tygodnik Powszechny» («Усеагульны тыднёвік») за 1884–1885 гг. і «Палессе ў эканамічных, маральных, этнаграфічных, тапаграфічных і іншых адносінах» (1884–1885), апублікаваная на старонках «Gazety Polskiej» («Польскай газеты»).

У першай публікацыі аўтар параўноўвае беларусаў Усходняга Палесся і ўкраінцаў [3, *362*], дае магчымасць лепш пазнаёміцца не толькі са станоўчымі, але і з адмоўнымі якасцямі і рысамі характару жыхароў дзвюх частак Усходняй Славіі.

У пачатку артыкула «Народ літоўскага Палесся» даследчык спыняецца на геаграфічных і прыродна-кліматычных асаблівасцях Палесся, вызначае яго тэрытарыяльныя арыенціры. Беларускае Палессе З. Пяткевіч называе літоўскім, украінскае – валынскім. Даўнейшыя межы Палесся, зазначаецца тут, былі куды больш шырокія, чым пры жыцці аўтара публікацыі. У літоўскае Палессе ўваходзяць наступныя паветы: Пінскі, Мазырскі, Рэчыцкі, Бабруйскі, частка Ігуменскага і Слуцкага Мінскай губерні, а таксама частка Кобрынскага, Пружанскага і Слонімскага Гарадзенскай губерні. Такім чынам, беларускае Палессе ён называе Літоўскім. Безумоўна, на гэта ёсць свае прычыны. Спасылаючыся на польскага пісьменніка І. Крашэўскага, З. Пяткевіч прыводзіць фрагмент з яго кнігі «Успаміны Валыні, Палесся і Літвы» (1840): «Піншчына сама называлася літоўскім Палессем» [1*] [3, *346*], г. зн. пінчукі настолькі звykліся, зжыліся з найменнем Літва, ліцвіны, што нават самі сябе пачалі называць ліцвінамі.

Можна згадзіцца з думкай З. Пяткевіча, што рознага кшталту змяненні найбольш закранулі літоўскае Палессе. Гэта і не дзіўна, бо яго абшары у XIX ст. найбольш падпалі пад эканамічныя ператварэнні: тут актыўна пачалі будавацца чыгуначныя шляхі, дарогі, праводзіцца асушэнне балот і інш. У тых ці іншых частках гэтага рэгіёна Беларусі, як правільна зазначае даследчык, насельніцтва адрознівалася ў гістарычных, этнаграфічных і іншых адносінах. Ён ахарактарызаваў важнейшыя моўныя (лексічныя, граматычныя, фанетычныя) асаблівасці палескіх і, верагодна, часткова непалескіх гаворак.

Закранаючы песні палешукоў, аўтар адзначае, што арыгінальныя песні дакладна малююць характар палескага люду: яны кранальныя, плачлівыя, хаця і манатонныя. Палешукі ведаюць і вясёлыя творы, якія, аднак, удаецца чуць радзей. І тут жа падае вядомую на Беларусі песню «Было ў бацькі тры сыны».

Шмат песень у насельнікаў Палесся, поўных досціпу, якім уласцівы глыбокі роздум аб долі селяніна. Даволі яскрава лакальныя асаблівасці выяўляюцца ў песні «Гдзе ты едзеш, мой каханы?»:

– Гдзе ты едзеш, мой каханы?
– На ярмарэк до Пружаны.
– А што везеш, мой каханы?
– Вязу жонку до праданя.
– Чалавечэ дурнаваты,
Нашто жонку прадаваты?
– Ой, сам Бог відзіць з неба,
На падатак грошэй трэба! [*2] [2, *346*].

Больш разнастайную мелодыю, на яго думку, маюць песні, якія спяваюцца мужчынамі. Песні ж, якія выконваюць жанчыны, вылучаюцца большай аднастайнасцю. Прадстаўніцы прыгожага полу спяваюць нярэдка мноства песень на адну і ў дадатак плачлівую і манатонную мелодыю. Даследчык змяшчае тры песні, спетыяыя жанчынамі на адну і тую ж мелодыю. Гэта наступныя: «Ты каліна, каліначка», «Пайду кала лугу», «Дарогаю шырокаю».

З. Пяткевіч указвае на шэраг станоўчых якасцей і рыс характару палешукоў, напрыклад здольнасць да паэзіі і музыкі. Фантазія ў палешукоў развіваецца з маладых гадоў. Асабліва развітым паэтычным уяўленнем вылучаюцца дзяўчаты. Садзейнічаюць гэтаму зімовыя вячоркі. Там пры лучніку праводзяць хлопцы і дзяўчаты доўгія вечары, расказваючы ўсялякія апавяданні, небыліцы і паданні. У мясцовых насельнікаў можна таксама заўважыць здатнасць да ігры на скрыпцы. З. Пяткевіч прыводзіць характэрны прыклад. Адзін селянін, маючы агрубелыя ад працы рукі, дабіўся ў ігры на гэтым інструменце такога майстэрства, што пачаў здабываць чыстыя, прыемныя тоны, нават з пэўным адценнем. Некаторыя ж прадстаўнікі мужчынскага полу здзіўляюць сваёй ігрой на дудах, скручаных з маладой вярбы [3, *347*]. Пяткевіч указвае на вялікую любоў палешука да свайго роднага кутка: «Ён так прывязаны да сваёй зямлі і шчуплай хаты з нізкімі і маленькімі аконцамі, што ні за якую б цану на свеце не пакінуў гэтага ўсяго» [3, *362*].

Закранаючы матэрыяльную культуру і побыт, даследчык канстатуе, што яны патрабуюць жадаць лепшага. Што тычыцца адзення, то яно не вылучаецца разнастайнасцю. Зімовае мужчынскае, напрыклад, складаецца з кашулі, штаноў, світы і ў сцюжу кажуха. Даўней жа ў вялікім ужытку, зазначае аўтар, былі скураны пояс (папруга) з калітой на грошы, губка, крэмень і крэсіва [3, *361*]. Ля каліты вісеў на раменьчыку нож і дрот (пратычка).

Нягледзячы на першае, не самае лепшае ўражанне аб Палессі і палешуках (хаты чорныя, нізкія, нярэдка пахіленыя, з малымі аконцамі, карэнныя жыхары апрануты бедна, дзеці абшарпаныя, брудныя), усё ж пры больш

працяглым азнаямленні з мясцовымі насельнікамі, іх жыццём і побытам меркаванне мяняецца ў лепшы бок.

Такім чынам, з публікацыі З. Пяткевіча паўстае складаны, нават у нечым супярэчлівы, але ў цэлым станоўчы і сімпатычны вобраз палешука. З аднаго боку, жыхар Палесся вельмі працавіты, з другога – у гаспадарцы вельмі нядбалы [3, *361*] (гэта датычыць не толькі знешняга і ўнутранага выгляду гаспадарчых і хатніх пабудоў, але і адзення [3, *361*]). З аднаго боку, яму уласціва жыццяздольнасць (працавітасць, вынослівасць, жыццёвая мудрасць, аптымізм, схаваная энергія і інш.) [3, *362*], з другога –слабае здароўе (не вельмі спрыяльныя для яго развіцця і жыцця геаграфічныя, прыродна-кліматычныя, сацыяльныя, бытавыя ўмовы жыцця). З аднаго боку, паляшук мае развітае пачуццё ўласнай годнасці, патрэбнасць павагі да сябе, з другога – невялікія запатрабаванні да свайго побыту, жылля і адзення. З аднаго боку, ён гаваркі, лёгка ўступае ў размову з іншымі і з'яўляецца часта нават свайго роду красамоўцам, з другога – маўклівы (асабліва людзі пажылога веку), на яго твары, зазначае даследчык, адбілася нейкая глыбокая задуменнасць [3, *362*]. З аднаго боку, паляшук часта умее з'яву (rzecz) ахарактарызаваць гумарыстычным і разам з тым трапным спосабам, з другога – на ўсё глядзіць як бы абыякавым вокам [3, *362*]. З аднаго боку, дабрадушны, г. зн. за сардэчныя, цёплыя адносіны да сябе плаціць той жа манетай, з другога – помслівы, асабліва калі яму нанеслі нейкую крыўду, несправядліва з ім абышліся [3, *362*]. Мясцовы жыхар умее шанаваць памяць сваіх бацькоў, дзядоў, верна прытрымліваецца іх старажытных звычаяў і забабонаў («Як нашы бацькі рабілі, так і мы будзем рабіць») [3, *362*], г. зн. шмат у чым з'яўляецца кансерватарам. Разам з тым ён не з'яўляецца кансерватарам у самым кепскім значэнні гэтага слова, г. зн. такім, які цалкам адхіляе ўсё новае, прагрэсіўнае (у другой палове XIX ст. новыя з'явы еўрапейскай і сусветнай цывілізацыі пастулова пранікалі як у гарадскія, так і ў сельскія населеныя пункты гэтага кутка Беларусі).

Паляшук Усходняга Палесся мае тую супольную рысу з украінцам, што часам можа вельмі доўга гаварыць, ужываючы мноства выразаў, не звязаных між сабой. Такі спосаб маўлення з'яўляецца зразумелым толькі селяніну, які слухае размову свайго субяседніка, на якую адказвае такім жа чынам [3, *362*]. «Гэта нейкая лянота гаварыць», – піша З. Пяткевіч. Аднак гэта не значыць, што паляшук не можа выказацца ясней. Наадварот, ён умее падбіраць трапныя (jędrne) выразы, якія дакладна перадаюць змест размовы [3, *362*].

Такім чынам, З. Пяткевіч, грунтоўна вывучыўшы Палескі край, здолеў глыбока і ўсебакова яго ахарактарызаваць, даць сваю ацэнку насельнікам Палесся, іх багатай традыцыйнай культуры. Якое б першапачатковае ўражанне ні склалася ў чытачоў аб палешуках у апісанні З. Пяткевіча (праца «Народ літоўскага Палесся»), у цэлым яны паказаны жыццяздольнымі, станоўчымі і ўпэўненымі ў сабе людзьмі, гаспадарамі сваёй зямлі. Вельмі важна тое, што гэты рэгіён чытачы ўбачылі праз прызму яго ўраджэнца, жыхара.

ЗАЎВАГІ

*1. Дадзеная думка І. Крашэўскага можа сведчыць пра тое, што продкі цяперашніх пінчукоў прымалі, верагодна, актыўны ўдзел у ваенна-палітычным і дзяржаўным жыцці Вялікага княства Літоўскага (напрыклад, наваградскае і пінскае войска заваявала ў 1264 г. балцкія тэрыторыі Нальшчаны і Дзяволтву; цесныя адносіны з Пінскам падтрымлівалі Міндоўг і Войшалак, на гэта ўказваюць гістарычныя дадзеныя і мясцовыя тапонімы).

*2. Верагодна, гэта песня бытавала ў ваколіцах Пружан, Ружан, Слоніма, пра што сведчыць не толькі геаграфічная назва, але фанетычныя і лексічныя асаблівасці мовы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Літвіновіч А.* Палешукі і іх традыцыйная культура ў публікацыях З. Пяткевіча // Духоўная культура Палесся. Матэрыялы канф. Гомель, 1996.
2. *Пяткевіч Ч.* Рэчыцкае Палессе / Уклад., прадм. У. Васілевіча. Пер. з пол. Л. Салавей і У. Васілевіча. Мн., 2004.
3. *Pietkiewicz Z.* Lud Polesia Litewskiego // Tygodnik Powszechny. 1884. № 22. S. 346–347; № 23. S. 360–362; 1885. № 1. S. 10–12; № 3. S. 42–43; № 4. S. 58–59; № 5. S. 76–77; № 6. S. 91–92; № 7. № S. 108–109; № 8. S. 118–119; № 10. S. 151, 154; № 11. S. 171–172; № 12. S. 186–187.

Таццяна Кабржыцкая

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ МЕНТАЛІТЭТУ БЕЛАРУСАЎ У АПАВЯДАННІ Э. АЖЭШКІ «ЗІМОВЫМ ВЕЧАРАМ»

Выдатная польская пісьменніца Эліза Ажэшка (1841–1910) нарадзілася і амаль усё сваё жыццё пражыла на беларускай зямлі. Месца яе нараджэння – маёнтак Мількаўшчына на Гродзеншчыне. З 1870 г. і да самай смерці пісьменніца жыла ў Гродне, дзе і пахавана.

Грамадзянская пазіцыя Э. Ажэшкі выразна выявілася яшчэ ў маладыя гады. У час паўстання 1863–1864 гг. яна была сувязной атрада Р. Траўгута, што дзейнічаў на Брэстчыне, збірала і перадавала паўстанцам лекі і харчы. У першым жа творы пісьменніцы – апавяданні «Малюнак з галодных гадоў» (1866) – раскрыўся дэмакратычны характар яе светабачання. Увогуле за сваё творчае жыццё яна напісала звыш 30 раманаў і аповесцей, збор яе твораў на польскай мове налічвае 52 тамы. Пісьменніца рэалістычна падавала праўду жыцця на сацыяльным і побытавым узроўнях, пісала пра разарэнне шляхты, маральны ўпадак арыстакратыі, выступала ў абарону бедных нізоў горада і вёскі, асобна вылучаючы пры гэтым тэму жаночай эмансіпацыі. Сусветнае прызнанне Э. Ажэшка атрымала напрыканцы XIX ст., калі з асаблівым майстэрствам апісала прадстаўнікоў тых народаў, якія жылі на яе роднай зямлі – не толькі палякаў, але і яўрэяў, і беларусаў. Не дзіва, што знакаміты ўкраінскі пісьменнік Іван Франко, які называў Э. Ажэшку «зоркай першай велічыні… на небасхіле сучаснай польскай літаратуры», выяўляў жаданне перакласці на ўкраінскую мову яе прозу, і найперш «такія дасканалыя і напісаныя з такой душэўнай цеплынёй творы… з жыцця беларускага народа».

Беларускія матывы – падзеі, вобразы, пейзажныя малюнкі, этнаграфічны кампанент – прысутнічаюць у многіх творах пісьменніцы, у тым ліку ў аповесцях «Нізіны» (1884), «Дзюрдзі» (1885), «Хам» (1888), рамане «Над Нёманам» (1887), апавяданнях «Рэха», «Раманіха», «Зімовым вечарам», «Тадэвуш» і інш. Беларускі фальклор, сялянскі побыт, беларуская флора апісаны ў яе нарысах «Людзі і кветкі на берагах Нёмана» (1888–1891).

Апавяданне Элізы Ажэшкі «Зімовым вечарам» выключна паказальнае для раскрыцця яе пісьменніцкай канцэпцыі беларусазнаўства. У мастацкім тэксце знаходзім шмат з таго, што можна лічыць народазнаўчай інфармацыяй. У апавяданні ўзнімаюцца і сацыяльныя, і маральна-этычныя праблемы. Усе дзейныя асобы твора – вясковыя беларусы. Аўтарскія адносіны да герояў вызначаюцца сапраўднай сімпатыяй, што выяўляецца праз усе сродкі стварэння

вобразаў, у тым ліку і праз партрэтныя апісанні. У гэтым плане асаблівым дасягненнем пісьменніцы можна лічыць вонкавы партрэт селяніна Сымона Мікулы. Як галоўныя, так і другарадныя героі твора – госць, гаспадар хаты, іншыя члены яго сям'і – выпісаны з глыбокім і тонкім раскрыццём іх псіхалогіі. Паказу душэўных перажыванняў дзейных асоб спрыяюць моўныя характарыстыкі і нават невялічкія рэплікі ў дыялогу персанажаў апавядання маюць канцэптуальнае значэнне. Напружаны настрой твора падмацаваны пейзажнымі малюнкамі, якія ў апавяданні ўтвараюць кальцавую кампазіцыю. Яшчэ адна адметнасць майстэрства Э. Ажэшкі – займальнасць сюжэта: ідэйная задума апавядання прачытваецца паступова, загадкавасць асобы госця захоўваецца амаль да апошніх радкоў аповеду.

Пісьменніца засяроджвае чытацкую ўвагу на глыбокіх каранях народнай маралі і народнай эстэтыкі, якія раскрываюцца праз зварот да розных формаў нацыянальнай самасвядомасці – этычныя нормы, эстэтычныя пачуцці, мастацка-эмацыянальнае ўспрыняцце рэчаіснасці. Аўтарскае выяўленне канцэпцыі нацыянальнага характару беларусаў здзяйсняецца ў некалькіх напрамках. Як найбольш важкія канцэпты ў творы можна вылучыць хрысціянскую веру і народную культуру.

Апеляцыя да евангельскіх нормаў маралі (каплічка, вобраз Хрыста), а таксама да біблейскай прытчы падкрэсліваюць неабходнасць дамінанты духоўных каштоўнасцей у жыцці чалавека. Біблейская прытча пра блуднага сына, выкарыстаная для мастацкага асэнсавання жыццёвага здарэння, нібыта падказвае: пакаянне ачышчае душу чалавека, выратаванне можа быць наканавана таму, хто прызнае свае памылкі.

Агульначалавечае, гуманістычнае ў творы моцна знітавана з народна-нацыянальным. Пісьменніца абапіраецца на шырокае выкарыстанне этнаграфічных асаблівасцей, прама ці апасродкавана звяртаецца да народнага сімвала, замацаванага ў вераваннях і ўяўленнях беларусаў, да вусна-паэтычнай народнай творчасці. Так, нельга не прызнаць, што аўтарская ўвага свядома сканцэнтравана на вясковай хаце. Яшчэ здаўна ў народзе замацавалася ўяўленне пра народнае жыллё як мадэль сусветнага правапарадку. І тыя дэталі, на якіх спыняецца пісьменніца пры абмалёўцы інтэр'ера сялянскай хаты, таксама з'яўляюцца вельмі важнымі ідэйнымі акцэнтамі. Таму невыпадкова героя свайго апавядання беларуса Сымона Мікулу Э. Ажэшка ставіць на чале вялікай і дружнай сям'і (таксама народны ідэал) і «пасяляе» яе ўсю ў адну прасторную і ўтульную хату. У адпаведнасці з народнымі ідэаламі падаюцца і падрабязнасці этнаграфічнага плана: сярод найвышэйшых каштоўнасцей побыту печ, камінок, агонь, калыска – вялікі лазовы кошык, калаўрот, ночвы і рэшата, вядро з вадою, стол і посуд, хлеб і гарэлка. Падкрэслім, што наяўнасць у хаце хлеба і гарэлкі, паводле пісьменніцы, павінна была засведчыць не толькі пэўны дабрабыт, але і з'явіцца сімвалам гасціннасці сям'і, яе адкрытасці сусвету.

Па-майстэрску выкананыя пейзажныя малюнкі, якія выдатна характарызуюць унутраны стан дзейных асоб апавядання, таксама ў аснове сваёй арыентаваны на народную сімволіку. Так, прыёмы псіхалагічнага паралелізму прасочваюцца ў апісанні снежнай віхуры на пачатку і ў канцы апавядання: як вядома, мастацкі вобраз хмары ў народных уяўленнях звязаны з прадчуваннем нейкай бяды, гора; ён сімвалізуе нагавор і няславу [*1] [2, *227*].

Беларускі фальклорны элемент, які шырока выкарыстоўвае Э. Ажэшка, характарызуецца арыгінальнасцю і разнастайнасцю. Ён прадстаўлены ў творы рознымі формамі і жанрамі – прымаўкамі і прыказкамі, праклёнамі, загадкамі, казкамі, песнямі. Неабходна спецыяльна адзначыць і тое, што ў польскім тэксце апавядання «Зімовым вечарам» аўтарка для індывідуалізацыі дзейных асоб ужывае беларускую лексіку, што асобныя народныя песні яна свядома падае ў беларускамоўным варыянце. І нельга не ўбачыць у гэтым сведчанне глыбокай павагі пісьменніцы да беларускага народа.

Мастацкі метад Э. Ажэшкі, якая распрацоўвала рэалістычны паказ рэчаіснасці, у выкарыстанні фальклору быў досыць арыгінальны. З аднаго боку, народазнаўчы кампанент дазваляе гаварыць пра этнаграфічны характар яе рэалізму – у гэтым яе творчасць перагукваецца з класічнымі творамі, скажам, украінскіх празаікаў XIX ст., такімі майстрамі побытавага рэалізму, як Іван Нячуй-Лявіцкі, Панас Мірны. Літаратура ўкраінскіх неанароднікаў напрыканцы XIX ст. праходзіла шлях развіцця ад апісальнага этнаграфізму і натуралізму ў напрамку да сінтэтычнасці. Асаблівае значэнне неанароднікі прыдавалі комплексу ўзаемадачыненняў *эстэтыка – мараль*. У свае творы яны імкнуліся ўвесці асвятленне рэлігійных пастулатаў маральнасці, якія павінны былі скіроўваць чытача да духоўнага ачышчэння. Фактычна для тагачаснага мастацтва слова вельмі блізкай стала ідэя дацкага філосафа Серэна К'еркегора пра магчымасць унутранага перараджэння і ўдасканалення кожнага чалавека пры асэнсаванні свайго месца ў свеце і здзяйсненні выбару ўласнай жыццёвай пазіцыі. Што датычыць Э. Ажэшкі, то ў яе творы рэалізуюцца як даўні, так і новы падыход да народнай творчасці, характэрны для мадэрных пошукаў еўрапейскай мастацкай літаратуры пачатку XX ст. Што ж набліжала аўтарку «Зімовага вечара» да тых пісьменнікаў, якіх – на падставе новага філасафічнага асэнсавання фальклору – пачалі характарызаваць як «неарамантыкаў»?

Адказ на гэта пытанне наступны: праз беларускі фальклорны матэрыял польская пісьменніца імкнулася раскрыць шырокай чытацкай аўдыторыі глыбокі ўнутраны свет беларусаў, іх светапоглядныя, маральныя і этычныя асновы, чысціню, высакароднасць памкненняў і перакананняў – усё тое, што сёння ўкладваецца ў шырокае паняцце ментальнасці народа. Ва ўкраінскай літаратуры прыклад такога мастацкага асэнсавання народнага духу даў празаік Міхайла Кацюбінскі ў сваёй знакамітай аповесці пра жыццё гуцулаў «Цені забытых продкаў». Аднак тыпалагічнае супастаўленне прозы Э. Ажэшкі і ўкраінскіх аўтараў высвятляе не толькі агульнае, але і выразна адметнае.

Сярод прыкмет агульнага вызначым наступнае: фальклорны кампанент пачынае ўваходзіць у мастацкі тэкст не толькі як «каларыт», але і як «перакананні». Паэтыка фальклору выкарыстоўваецца не арнаментальна, а праз светапоглядную канцэпцыю. Адрознае прадвызначана характарам нацыянальнай ментальнасці, выказнікамі якой павінны былі стаць новыя героі пісьменнікаў-неарамантыкаў. Для ўкраінскіх аўтараў прыёмы неарамантычнага пісьма досыць моцна набліжаныя да сімвалізму – як, скажам, у п’есе Лесі Украінкі «Лясная песня». У іншых выпадках, праз вельмі характэрную для ўкраінцаў стыхію лірызму, неарамантычныя творы атрымліваюць афарбоўку сентыменталізму, паколькі менталітэт украінцаў абапіраецца ў значнай ступені на ўспрыманне рэчаіснасці «праз сэрца». Так званы ўкраінскі «кордацэнтрызм» уключае ў сябе схільнасць народа да мройлівасці, вельмі ўласцівая ўкраінцам і эмацыянальная рэакцыя на разлад паміж ідэалам і рэчаіснасцю.

Беларускі фальклор дапамог польскай пісьменніцы знайсці новыя формы мастацкага адлюстравання і аналізу грамадскага жыцця. Так, у прыватнасці, праз выкарыстанне песень баладнага жанру яна ўзмацняе і псіхалагізм твора, і сацыяльны аспект характарыстыкі герояў твора. Казачны сюжэт пра трох братоў, які арганічна ўключаны ў сюжэт самога апавядання, гучыць як папярэджанне, працуе на тое, каб рэальна апісаныя падзеі не скончыліся яшчэ адной трагедыяй, якімі так шырока пазначана жыццё. Неарамантычны стрыжань апавядання «Зімовым вечарам» быў фактычна падпарадкаваны асвятленню валявога, актыўнага пачатку ў «нацыянальным» чалавеку. І нельга не адзначыць, што пад пяром Э. Ажэшкі неарамантычнае выкарыстанне фальклору спрыяе раскрыццю рэалістычнай дамінанты ў ментальнасці яе герояў – прадстаўнікоў беларускага народа.

Многія гады творчай дружбы звязвалі Э. Ажэшку з Ф. Багушэвічам, фалькларыстам і этнографам Я. Карловічам, знакамітым славяназнаўцам з Ракава Мар’янам Здзяхоўскім і іншымі вядомымі пісьменнікамі і вучонымі, народжанымі на беларускай зямлі. Э. Ажэшка ўсяляк садзейнічала развіццю беларускай нацыянальнай культуры і літаратуры, у прыватнасці заахвочвала Ф. Багушэвіча да напісання твораў на роднай мове. У сваю чаргу, удзячны аўтар «Дудкі беларускай» у лісце да Э. Ажэшкі ахарактарызаваў яе як «каралеву жывога слова і пакутлівай Праўды» [1, *230*], прысвяціў пісьменніцы ў сувязі з 25-годдзем яе літаратурнай дзейнасці прачулы верш «Яснавяльможнай пані Арэшчысе» (1891) [1, *99–100*].

З творамі Э. Ажэшкі беларусы знаёміліся як у арыгінале, так і ў перакладах. Апавяданне «Зімовым вечарам» (пад назвай «У зімовы вечар»), аповесць «Хам» яшчэ ў дарэвалюцыйны час былі інсцэніраваны і неаднойчы ставіліся рознымі беларускімі тэатральнымі калектывамі, у тым ліку Першай беларускай трупай Ігната Буйніцкага (1910–1912), Беларускім вандроўным тэатрам Уладзіслава Галубка (1923) і інш. Спектаклем «У зімовы вечар» распачаў сваю працу ў Мінску ў 1920 г. Беларускі дзяржаўны тэатр (сёння – Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы). На творах Э. Ажэшкі адточвалі

сцэнічнае майстэрства сам Ігнат Буйніцкі, славутая Паўліна Мядзёлка, іншыя вядомыя беларускія акцёры. Перад сённяшнімі беларускімі чытачамі апавяданне Элізы Ажэшкі «Зімовым вечарам» – гэты сапраўдны празаічны шэдэўр польскай пісьменніцы – раскрываецца праз кангеніяльнае беларускамоўнае ўзнаўленне, выкананае бліскучым майстрам беларускага мастацкага слова – пісьменнікам Янкам Брылём.

ЗАЎВАГІ

*1. Нельга не прыгадаць тут характэрны прыклад выкарыстання сімвалічнага вобраза хмары ў «Слове пра паход Ігаравы».

ЛІТАРАТУРА

1. *Багушэвіч Ф.* Творы / Уклад. Я. Янушкевіча. Мн., 1991.
2. *Потапенко О. І. Кузьменко В. І.* Словник українознавства. Київ, 1995.

Марыя Мартысевіч

ПАМІЖ ЛІТАРАТУРАЙ І ФАЛЬКЛОРАМ: МАРГІНАЛЬНЫ СТАТУС ЖАНРА ЛІМЕРЫКА

Форма – гэта адзінае, што застаецца нязменным у манастрафічных жанрах паэзіі, бо іх зместавыя і функцыянальныя характарыстыкі няспынна змяняюцца. Напрыклад, фальклорны паводле паходжання жанр лімерыка, які быў адаптаваны англійскай літаратурай XIX ст., у XX ст. паступова становіцца жанрам запатрабаваным, масавым. Гэта ў многім абумоўлена цвёрдай формай названага жанра. Прасочым, якім чынам балансуе жанр лімерыка паміж літаратурай і фальклорам.

Лімерык звычайна азначаецца як напісаны анапестам гумарыстычны пяцірадковік з рыфмоўкай aabba, (1, 2 і 5-ы радкі – трохстопныя, 2-і і 4-ы радкі маюць па дзве стапы), які характарызуецца парадаксальнасцю, абсурдам, неверагоднай выдумкай. Паходзіць названы жанр з Ірландыі [9, *469*]. Як і японская танка, брытанскі лімерык – гэта першапачаткова народная песенька. Агульнае «брытанскі» замест традыцыйнага «ірландскі» ўжыта намі тут па той прычыне, што даследчыкі, сярод якіх і ўкладальніца анталогіі англійскіх лімерыкаў Л. Марш, ставяць пад сумненне той факт, што лімерык як жанр паходзіць менавіта з ірландскага фальклору, а дакладней ад застольных песенек, што спяваліся ў горадзе Лімерык на рацэ Шэнан. Падставай для гэтага кананічнага меркавання стаў сам тэрмін «limerick», які ўпершыню быў

зафікасваны ў Оксфардскім слоўніку толькі ў 1898 г. Між тым Л. Марш прыводзіць прыклады лімерыка ўжо ў стараанглійскай літаратуры, прычым самы ранні тэкст, знойдзены ў Харлеянскім рукапісе, датуецца 1322 г. Вядомыя факты ўжывання лімерычнай страфы для твора інтымнай лірыкі (напрыклад верш «Her eyes the glow-worm lend thee…» паэта пачатку XVII ст. Р. Герыка), але найбольшае падабенства да сучаснага лімерыка паводле зместу і пафасу мелі так званыя «вар'яцкія песенькі» («mad songs»), якія з'явіліся ў англійскім фальклоры ў другой палове XVI ст., пасля таго як кароль Генрых VIII скасаваў кляштары і тысячы жабракоў з былых манахаў разышліся па ўсёй Брытаніі. Гэтыя песенькі мелі такую ж рыфма-метрычную будову, як многія вершы англійскіх фальклорных збораў пачатку XIX ст. і (у 1846 і 1862 гг.) «Кнігі бязглуздзіцаў» Э. Ліра.

Пачынальнік англійскага класічнага абсурду Эдвард Лір – дзівак, які авысакародзіў фальклорную прыпеўку, зрабіўшы з яе эксцэнтрычнае пяцірадкоўе, здольнае павесяліць дзяцей і дарослых. Ягоныя «бязглуздзіцы» («nonsenses») былі не зусім тыповай з'явай для англійскага лімерыка і, магчыма, таму спрычыніліся да папулярызацыі жанру ў Еўропе і Амерыцы. Але, вярнуўшыся «ў народ», лімерык істотна адышоў ад ліраўскага ўзору, які дагэтуль лічыцца класічным. «Найбольшы эфект мае нечаканая развязка, а лімерыкі Ліра адрозніваюцца ад далейшых спроб тым, што даволі часта пяты радок – гэта люстраны адбітак першага», – сведчыць Л. Марш супраць гумарыстычнасці ліраўскай паэзіі [2, *X*]. У аснове напісанага паводле правілаў лімерыка, гэтак жа як у аснове анекдота, ляжыць здарэнне (incident). Нездарма адзін з ананімных збораў лімерыкаў, які пабачыў свет у 1822 г. і, безумоўна, быў вядомы Ліру, носіць назву «Анекдоты пятнаццаці джэнтльменаў» («Anecdotes of Fifteen Gentlemen»). Пяцірадкоўі гэтага зборніка і напраўду не маюць паўтору рыфмы ў апошнім радку (*Tobago – sago – may go*; *Reading – shed in – head in* [2, *2*]) і, такім чынам, падобныя хутчэй да польскіх фрашак (сатырычных карацелек жартоўнага, камічнага зместу [9, *530*]), чым да таго, што атрымала ў сусветнай тэорыі літаратуры назву «класічны англійскі лімерык».

Ужо ў канцы XIX ст. лімерык – гэта жанр постфальклорны, прысутны ў ананімнай творчасці студэнтаў Оксфарда ды Кембрыджа, на старонках бульварнай прэсы, якая менавіта ў той час перажывала імклівае развіццё. Галоўныя тэмы лімерыкаў – эротыка, смерць і гвалт, што тлумачыцца даследчыкамі як рэакцыя на дыктатуру маралі, якая панавала ў брытанскім грамадстве ў віктарыянскую эпоху: «Калі вядзецца барацьба за прыстойнасць, гэта, натуральна, прыводзіць да імгненнага ўзнікнення падпольнага эратычнага фальклору і літаратуры» [2, *XII*]. Не дзіва, што ў канцы XIX ст. брытанскія ўлады абвясцілі забарону на друк лімерыкаў, скасаваўшы яе толькі ў 1960-х гг.

Сучасны англійскі лімерык значна бліжэйшы да сваіх народных вытокаў, чым лімерыкі Э. Ліра ці, скажам, Л. Кэрала. Яго адметныя рысы – ананімнасць і тэматычная разняволенасць. Нязменным застаецца адно – строгі фармальны канон жанру, які, паводле Л. Марш, – галоўная прычына надзвычайнай папулярнасці лімерыка: «Лёгка пабачыць, – піша даследчыца, – як памер і схема рыфмоўкі абуджаюць паэта ў кожным з нас» [2, *VII*].

Звяртаючыся да гісторыі жанру ў славянскіх літаратурах, найперш варта згадаць рускамоўную традыцыю. Менавіта праз пераклады С. Маршака, а пазней М. Фрэйдкіна і іншых лімерык стаў вядомы жыхарам былога СССР і палюбіўся ім. Аднак арыгінальны рускамоўны лімерык сёння – гэта жанр каляліатаратурны, што абумоўлена сусветнай тэндэнцыяй развіцця лімерыка як постфальклорнага жанру. Сучаснаму рускамоўнаму лімерыку ў той жа ступені, што і сучаснаму англійскаму ўласцівыя тэмы сэксу, гвалту, чорны гумар, ненарматыўная лексіка (хіба што ў Расіі аўтары дадалі яшчэ і адвечную «рускую» тэму п’янства). На тэматычным узроўні корпус рускамоўных лімерыкаў суадносіцца з корпусам рускіх анекдотаў: існуюць цыклы армейскіх лімерыкаў, лімерыкі пра яўрэяў, няверных жонак і г. д. Але гэта толькі адзін бок медаля – варта згадаць «Наследаванне лімерыкам» выдатнага паэта В. Калегорскага ці даволі прафесійную, хоць і маргінальную паэтычна-музычную з’яву панк-лімерыкаў спявачкі В. Арэф’евай. «Народнасць» жанру лімерыка аспрэчвае і руская паэтка Л. Гаралік, якая лічыць «формакарыстанне» (яе тэрмін) прыкметай прафесійнай паэзіі: «Укладванне зместу ў лімерык – [занятак] для добрага логіка і добрага філолага, бо такая майстэрская форма патрабуе добрага валодання мовай» [4]. Сярод рускіх паэтаў і сапраўды ёсць выдатныя «лімерычнікі», тым не менш пэўная субкультурнасць рускамоўнага лімерыка, яго «маскультная» прапіска відавочны.

Цікава параўнаць статус лімерыка ў літаратурах суседніх з Беларуссю краін. Традыцыя польскага лімерыка налічвае каля 70 гадоў, сярод

складальнікаў – выдатныя паэты XX ст. К. Галчынскі, Ю. Тувім, С. Баранчак, В. Шымборска. Палякі з лёгкасцю адаптавалі «брытанскую фрашку», у наш час у Кракаве існуе «Лімерычная ложа» – таварыства паэтаў, якія працуюць у гэтым жанры [1, *547–549*]. Расійскія літаратуразнаўчыя выданні вызначаюць лімерык выключна як замежны жанр, які мае пахожанне ў англійскім фальклоры, ніводнага рускага паэта ў сувязі з гэтым жанрам не называюць [7, *477*]. У той жа час своеасаблівая традыцыя як перакладнога, так і арыгінальнага рускага лімерыка, сучасны стан якой быў апісаны намі вышэй, існуе ўжо больш за паўстагоддзя. Руская традыцыя прызнае літаратурнасць толькі за перакладамі класікі англійскага абсурду і надае жанру статус дзіцячага, прынамсі буйнейшыя даследаванні лімерыка належаць спецыялісту па дзіцячай літаратуры Н. М. Дземуравай.

Калі казаць пра лёс беларускага лімерыка, то, нягледзячы на вельмі маладую традыцыю жанру ў беларускай паэзіі (усяго пяць год), айчыннае літаратуразнаўства аператыўна кадыфікавала лімерык. Жанр гэты стаўся забаўкай найперш прафесійных літаратараў (А. Хадановіч, М. Шчур, С. Балахонаў і інш.). Як няцяжка заўважыць, такі варыянт адаптацыі лімерыка мае месца ў польскай паэзіі.

Польскія тэарэтыкі, імкнучыся патлумачыць невядомае праз вядомае, азначаюць лімерык як «rymowanę anegdotu» [1, *548*], суадносячы яго такім чынам са сваёй «роднай» фрашкай. Якое б «роднае» азначэнне мог атрымаць беларускі лімерык? Відавочна тое, што яго кампактная форма арганічна дапаўняе беларускую калекцыю вершаваных мініяцюр, у якую, паводле В. П. Рагойшы, уваходзяць і прыпеўкі, і каламыйкі, і экзатычныя хайку ці рубаі, і, скажам, «ліхтарыкі» – аўтарскі жанр Г. Ліхтаровіча [9, *467*]. У Расіі лімерык часам называюць «інтэлігенцкай прыпеўкай», беларускае азначэнне магло б выглядаць так: «Карацелька, у якой рыфмуецца імя ці назва паселішча». Да ліку такіх карацелек могуць быць аднесены такія фальклорныя жанры, як парэміі.

Так, пры аналізе рытміка-рыфмічнай структуры беларускіх прыказак і прымавак кідаецца ў вочы іх бурымічнасць. Пераважная іх большасць – гэта фактычна напісаныя рыфмаванай прозай карацелькі, пэўная частка якіх мае ў якасці адной з рыфмаў імя ўласнае – тапонім ці, часцей, антрапонім. Рыса гэта мае трывалую традыцыю (узяць хаця б прымаўку, якую можна датаваць другой паловай XVIII ст.: *За Саса было ўдосталь хлеба і кваса, а як прыйшоў Панятоўскі, і хлеб стаў не такоўскі*). Сярод прыказак і прымавак з такой будовай сустракаюцца адзінкі, у якіх зарыфмаваныя антрапонімы (*Дзве бабы й Тумаш – поўны кірмаш* [3, *93*]), тапонімы (*Пайшла слава да Аршавы* [3, *111*]) ці нават гідронімы (*Будуць бліны каля Дзвіны* [3, *100*]). Да бурымічных рыфмаў можна аднесці і цікавыя выпадкі, калі зарыфмаваны дні тыдня (*Не ўдалося цяпер – удасца ў чацвер* [6, *585*]) ці назвы месяцаў (*Цешыўся старац, што пераЖыў марац, ажно ў маю нясуць яго да гаю* [6, *485*]). У апрацаваных В. Дунінымі-

Марцінкевічам парэміях, якія мы выявілі ў яго творах, часцей сустракаюцца «антрапанімічныя» рыфмы, хоць досыць шырокі ўжытак у свой час мелі фразеалагізмы з назвамі горада: *Рабі пільне – і тут будзе Вільня; ад Ракава да Кракава ўсё аднакава; У Слуцку ўсё не па-людску, (…) а у Оршы яшчо горшы* [5, *200*]. Акрамя прыкладу з Вільняй, якая, безумоўна, заўсёды была важным горадам для беларусаў, у астатніх выпадках тапонім ужываецца толькі для рыфмы і ніякай сэнсавай нагрузкі не нясе. Гэтак жа і ў лімерыку назва горада ці краіны мае толькі рыфмаўтваральную функцыю [*1].

Прыклад са Слуцкам і Оршай працытаваны намі так, як ён ужыты ў вершаваным апавяданні «Вечарніцы» В. Дуніна-Марцінкевіча, якое, на нашу думку, уяўляе сабой сінтэз паэзіі і народна-песеннай стыхіі. У сваёй беларускамоўнай творчасці пісьменнік імітуе паэтыку фальклору, уводзіць у буйныя творы народныя карацелькі: прыказкі, прымаўкі, урыўкі з песень і, што характэрна, насычае свае тэксты бурымічнымі рыфмамі. У «Вечарніцах» можна нават вылучыць фрагмент, які па сваёй будове нагадвае лімерычную страфу:

Як у Лошыцкім сяле, каля Мінска
Гаспадарнага пана Прушынска
Жыў мужычок на ймя Зміцёр;
Хоць дурань вялікі, да мужык хіцёр [5, *202*].

Рыфмаванне, у тым ліку падбор рыфмаў да ўласных імёнаў – любімая народная забава, у той час як элемент бурымэ – гэта вельмі істотны кампанент лімерычнай сруктуры. Не абавязкова, але пажадана, каб першай рыфмай лімерыка была назва населенага пункту альбо (радзей) імя чалавека. Аўтар кніжкі «Беларускіх лімерыкаў» Андрэй Хадановіч мэтанакіравана зарыфмоўваў у сваіх вершыках беларускія тапонімы, антрапонімы ў яго сустракаюцца толькі як назвы мінскіх вуліц (*«Беларускі асілак з Кедышкі…»* [10, *136*], «*Небарака-ўчастковы з Гамарніка…»* [10, *132*] і інш.). Лімерыкі, прысвечаныя постацям беларускай гісторыі, склаў гумарыст Жбан Няўмера.

Даследчыкі падкрэслівалі высокі мастацкі ўзровень твораў пачынальніка беларускіх лімерыкаў А. Хадановіча, даводзячы, што, нягледзячы на несур’ёзнасць гэтых «бязглуздзіцаў», перад намі сур’ёзная літаратура [8, *57*], але сама страфа, абеларушчаная паэтам, па сваёй будове апынулася значна бліжэй да беларускага фальклору, чым здавалася б. Пры ўсім жаданні А. Хадановіча насыціць свае творы «псеўдаанглійскім нонсэнсам» [10, *7*], лімерык як самастойны жанр арганічна ўпісаўся ў айчынную традыцыю паэтычнай гумарыстыкі, менавіта дзякуючы свайму тыпалагічнаму падабенству да некаторых элементаў беларускай народнай творчасці.

Вялома, што большасць сусветна пашыраных цвёрдых страфічных формаў не толькі мае свае вытокі ў фальклоры, але ўвесь час суадносіцца з ім. У прыватнасці, гэта праяўляецца ў такім жанравым феномене, як лімерык, якому наканавана балансаваць на мяжы, будучы, з аднаго боку, жанрам паэтычнай гумарыстыкі, літаратурнай забавай, а з іншага – жанрам постфальклору, несучы ў сабе рысы літаратурных (эпіграма), фальклорных (прыпеўка,

анекдот), гульнёвых (бурымэ) формаў і жанраў. І да якога боку імкнецца пяцірадкоўе, залежыць ад аўтара твора.

ЗАЎВАГІ

*1. А. Хадановіч часам парушае гэты прынцып, абыгрываючы каларытныя з'явы тых ці іншых мясцін: «*Спеваку і музыку з Залесся…*», «*Педантычны раскольнік з-пад Веткі…*» і інш.

ЛІТАРАТУРА

1. *Bernacki M.*, *Pawlus M.* Słownik gatunków literackich. Kraków, 2003.
2. The Wordthworth Book of Limericks / Ed. by L. Marsh. Ware, 1997.
3. *Барадулін Р.* Здубавецця. Мн., 1996.
4. *Горалик Л.* Хокку, танка, бронетранспортеры, или Черт в табакерке // http://www.guelman.ru/slava/nss/2.htm
5. *Дунін-Марцінкевіч В.* Творы. Мн, 1984.
6. *Колас Я.* На ростанях / Зб. тв. у 12 т. Мн., 1961–1964. Т. 9.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюнина. М., 2001.
8. *Мартысевіч М.* Сэнс беларускага нонсэнсу (лімерыкі А. Хадановіча) // ARCHE. 2002. № 3. С. 56–59.
9. *Рагойша В. П.* Паэтычны слоўнік. Мн., 2004.
10. *Хадановіч А.* Землякі, альбо Беларускія лімерыкі. Мн., 2005.

Анатолий Андреев

ЕЩЕ РАЗ О КРИТЕРИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Литературу в целом и произведение в частности невозможно описать через набор *постоянных и неизменных признаков*. Произведение (литература) является своеобразным *семантическим облаком*, которое можно адекватно описать как *систему связей*: социальных (прагматических, идеологических, психологических и т. д.), философских, эстетических – перечень замыкается в целостный круг, становящийся спектром. Именно связи придают «облаку» определенную узнаваемую конфигурацию; «облака» постоянно меняют форму, оставляя неизменным только одно: гибкую, изменчивую систему связей.

Поскольку это так, вопрос о критериях художественности неизбежно упирается все в ту же систему связей, где выделяются опорные, ключевые звенья, а именно: Красота (эстетическое измерение), Добро (этический аспект), Истина (начало философское). Содержание красоты – истина (ориентированная на добро).

Поскольку это так, содержательным критерием художественности является степень семантической насыщенности, переходящая в качество, традиционно определяемое как философское. Что имеется в виду?

Философское качество, философия – это тоже система связей, а не набор стационарных величин (признаков). Философия возникает не там, где появляется рефлексия, подкрепленная эрудицией, а там, где поводом к рефлексии служит, во-первых, экзистенциальный мотив (так или иначе упирающийся в проблему смысла жизни); во-вторых, результатом подобной рефлексии становится явно или неявно выраженная в высшей степени противоречивая (диалектика, ядро и инструмент философии, не оставляет иного выбора) система гуманистических ценностей (мировоззренческая картина); в-третьих, само наличие рефлексии свидетельствует о том, что предпринимается попытка разграничить психику и сознание. При этом противоречивость становится способом существования гармонии.

Такого рода духовная работа делает «философию» делом не самым приятным и доступным далеко не каждому. Рефлексия как таковая, созерцательность и медитативность сами по себе – это формальные, но не содержательные признаки «философскости». «Размышления» литературных героев – это, за малым исключением, карикатура на квалифицированный умственный труд.

Литература, наследуя философский пафос и ориентируясь на него, рано или поздно выдвигает в качестве классического, образцового героя такой тип личности (а личность – это тоже система связей), который пытается посредством *жизнетворчества* реализовать свое представление о жизни, воплотить выстраданное мировоззрение, примирить (привести в состояние относительной гармонии) ум и душу. Такое «примирение» – всегда источник конфликта.

Все остальные герои – на порядок ниже, следовательно, на порядок ограничивают художественные возможности литературы, специализирующейся на представлении «простых» героев, «маленьких» людей, влюбленных или верующих мужчин и женщин, рыцарей, детей и т. д.

Однако если всерьез говорить об объективных критериях художественности, следует подчеркнуть диалектический (внутренне противоречивый) характер связей в триаде Красота – Добро – Истина. Во-первых, надо помнить об относительной автономности этих компонентов, спаянных, казалось бы, в нерасчленимое целое. Автономность в рамках целостности – это один из парадоксов художественности. Во-вторых (и это следующий парадокс художественности), гармония триады означает не строго пропорциональное совмещение неких «квот» на красоту, истину, заполняющих пространство художественности; гармония осуществляется через механизм компенсации, выпячивания одного компонента, одной системы связей за счет другой. Скажем, ситуация «дефицит концептуального (философского) смысла» может быть великолепной предпосылкой для создания шедевра, где блеск стиля

(красоты) может реализоваться только при отсутствии серьезной содержательной основы (эта закономерность прослеживается в творчестве, например, М. Булгакова, В. Набокова, А. Платонова). Только в случаях, близких к эталонным, можно говорить о точках золотого сечения – о гармонии как о наличии соразмерных компонентов, адекватно взаимопредставленных в органическом целом. Как видим, в данном случае речь идет о гармонии иного типа. Здесь соразмерность определяется смысловой целесообразностью. Здесь реализуется ситуация не «одно за счет другого», а «одно с помощью другого». Есть разница.

Таким образом, представление о критерии художественности в свою очередь зависит от качества «философии» исследователя и прежде всего от глубины его трактовки категории Истина. Совмещение ценностных парадигм субъекта и объекта исследования – гигантская научная проблема, которая сегодня, несмотря на свой объективный характер, традиционно решается субъективными средствами. Слабым гарантом «объективности» подхода является сомнительный, количественно-психологический по природе своей фактор: коллективное мнение (чтобы не сказать коллективное бессознательное). Коллективное мнение оперирует не научно выверенной «методой», а неким здравым, наднаучным смыслом: не могут, дескать, все шагать не в ногу, а один – в ногу. Так не бывает: вот самый главный научный аргумент в гуманитарных дисциплинах сегодня.

В такой ситуации есть только один достойный контраргумент: так бывает.

Все бы и замечательно, но только подобную систему связей, *систему обмена информацией*, невозможно квалифицировать как научную. В ненаучной системе обмена информацией система художественных связей всегда предстает как хаотическая, случайная, произвольная, субъективная– как антисистема. В парадигме научной бесформенное «семантическое облако» становится жестко структурированной «системой связей», что и является предпосылкой объективного подхода к критериям художественности. Иными словами, вопрос критериев художественности – это вопрос качества мышления, вопрос обнаружения системных отношений, тяготеющих к отношениям иного качества – целостным, сверх-, анти(!)системным, как бы хаотическим и субъективным.

«Договориться» о критериях нельзя, ибо они есть воплощение *закона сохранения информации*. Проблема в том, что если «исследователь» не понимает сути закона – он в принципе отвергает саму постановку вопроса о критериях художественности. И качества человеческие здесь не имеют ровным счетом никакого значения. Хуже того, имеют, но в модусе, шокирующем бескорыстных рыцарей науки: чем честнее исследователь, тем глубже он заблуждается. Чем лучше человек, тем хуже для его обожаемой науки.

Обожание предмета исследования – это и есть гарантия субъективности, ибо налицо подмена отношения: обожать вместо понимать, нравится вместо беспристрастного (читай бессердечного, бездушного) анализа, удовольствие от сопереживания вместо удовлетворения от познания. Происходит подмена

технологии науки технологией того самого художественного творчества. В этом все дело: невозможность обосновать критерии «искусства» свидетельствует о том, что мы сталкиваемся с искусством по поводу искусства.

Отсюда следует: важнейший императив научного отношения – разработка критериев художественности. Скажи мне, чем ты руководствуешься при отборе критериев, – и я скажу, насколько научна твоя наука.

Алеся Шамякіна

ПОМНІКІ НАРОДНАЙ ПАМЯЦІ Ў ТРЫЛОГІІ ЯКУБА КОЛАСА «НА РОСТАНЯХ»

Сцвярджаючы, што «Трылогія Я. Коласа «На ростанях» – твор з незвычайна вялікім ахопам жыццёвых з'яў» [1, *220*], даследчыкі звычайна мелі на ўвазе перш за ўсё паказ прадстаўнікоў усіх сацыяльных колаў тагачаснага (пачатак ХХ ст.) беларускага грамадства і сацыяльна-гістарычныя змены ў ім. Пад гэтай шырынёй ахопу меласся на ўвазе таксама і прырода, але ёй адводзілася амаль службовая роля. Між тым прырода ў трылогіі паўстае з неменшай паўнатой, раскрываючы сваю прыгажосць, «салодкую паэзію» (па словах Л. М. Талстога) у самых разнастайных паўсядзённых праявах. Усе поры года – вясна, лета, восень, зіма (і ўсе не адзін раз), – гадзіны сутак, амаль усе геаграфічныя часткі Беларусі (перш за ўсё Палессе, Случчына, Наднямонне), асноўныя прыродныя аб'екты – лес, поле, рака ў розных іх станах, самыя разнастайныя ландшафты, «ачалавечаны», «акультураны» гарадскі пейзаж – усё знаходзіць сваё месца на старонках трылогіі, адыгрываючы ролю зусім не службовую, а часта вызначальную ў агульнай канцэпцыі твора.

Адным з галоўных аспектаў у трылогіі з'яўляецца таксама культура памяці, авалоданне героем культурнымі набыткамі нацыі. Ужо з першых старонак рамана намячаецца імкненне А. Лабановіча «бліжэй стаць да народа», сур'ёзна ўрасці ў глебу самабытнай народнай культуры, з якой ён быў звязаны самымі кроўнымі, роднаснымі сувязямі, перш за ўсё сваім сялянскім паходжаннем і маленствам, якое правёў на ўлонні прыроды.

Цікавасць А. Лабановіча да вусна-паэтычнай народнай творчасці была ў многім цікавасцю да язычніцкай культурнай спадчыны, так моцна звязанай з навакольнай прыродай. Але прырода захоўвае і помнікі гісторыі. У апошні час у мастацтвазнаўстве, літаратуразнаўстве ўсталёўваецца, на наш погляд, плённая традыцыя разглядаць час, адноўлены ў літаратуры і архітэктуры, паралельна і тыпалагічна, а таксама абавязкова ў сувязі з навакольным асяроддзем, з чаго выводзяцца важныя стылёвыя заканамернасці [2]. Напрыклад, храмы Старажытнай Русі (у Чарнігаве, Уладзіміры, Кіеве) шмат могуць растлумачыць у тым пачуцці прыроды, якое паказана так самабытна ў «Слове пра паход Ігаравы». І ў тэксце трылогіі знаходзіць месца «агістарычаны» час – час з апазнавальнымі знакамі падзей, вельмі арганічна ўключанымі ў аповед. Адзін з такіх помнікаў народнай памяці – Яшукова гара, паданне пра якую расказвае дзядзька Раман Лабановічу падчас ад'езду таго з Цельшына. Курган – гэта як бы «мадэль далягляду». Акадэмік Б. А. Рыбакоў піша: «Авалоданне прасторай

адбілася ў ідэі далягляду, выяўленнем якога стаў курган. Курган – гэта мадэль бачнага свету, акрэсленага колам далягляду» [15, *233*]. Вядома, дадзенае меркаванне мелася на ўвазе Я. Коласам, і ўсё ж паказальна, што курган з'явіўся менавіта ў пачатку другой кнігі, у якой Лабановіч выходзіць на шырокія прасторы грамадскай дзейнасці.

Некалі і на беразе Нёмана, у раёне Мікуціч, быў курган, «магіла забітых на вайне са шведамі салдат» [1, *612*]. У высокім рачным беразе знаходзілі чалавечыя чарапы і косці. Са шведамі звязана таксама і гісторыя грэблі, на асушэнне якой Лабановічу так і не ўдалося падняць сялян: «Колісь тут быў мост. Мост гэты быў знішчаны ў часе Шведскага Палення. Жыве яшчэ ў памяці людзей вайна са шведамі. Нават імя сваё мае ў вуснах народа – Шведскае Паленне. Вось і спалілі тады шведы мост. Вялікія бойкі адбываліся тут... Такая легенда звязвалася з грэбляю і з даўнейшым мастом, што быў на месцы яе» [4, *252*].

«Дзіўнае ўражанне аказваў» на Лабановіча і манастыр XVI ст. недалёка ад Пінска, «будзячы ў памяці падзеі гістарычнага мінулага, змаганне двух веравызнанняў, з якіх ніводнае не зрабіла людзей шчаслівымі» [4, *360*]. Вельмі суровы і пануры на выгляд манастыр здаваўся непадкупным вартавым аджыўшых рэлігійных традыцый мінулых стагоддзяў. У каменнях манастыра быццам матэрыялізавалася шматвяковая гісторыя краю, вось чаму гэты сімвал гістарычных драм на фоне прастораў пінскага Палесся і рабіў такое моцнае ўражанне: «Яго парталы паважна разгортваюцца на фоне ружова-яснага неба, і нельга не заглядзецца на яго» [4, *360*]. І не выпадкова гмах манастыра не толькі будзіў памяць пра мінулае, але і дзіўным чынам нітаваўся з думкамі пра будучае, дзе ён стане сведкам «новага змагання за новы парадак жыцця, дзе на першым плане будуць рэальныя інтарэсы людзей» [4, *360*].

Мінулае і іншымі спосабамі ўключана ў агульную сюжэтную структуру твора. Так, даволі часта прыгадваюцца героямі гады вучобы, сябры па семінарыі, прыводзяцца расказаныя рознымі персанажамі, у тым ліку і самім Лабановічам, выпадкі з жыцця. Турсевіч апавядае галоўнаму герою пра кантралёра на чыгунцы і пра лісу, забітую ў капліцы, а Лабановіч у гарачым выказванні пра нацыянальную годнасць беларусаў для пацвярджэння сваіх слоў прыводзіць расказ пра знаёмага настаўніка, які не прызнаў пры гасцях сваю маці-сялянку. Ён таксама расказвае землякам розныя цікавыя эпізоды з жыцця цельшынскіх сялян, Ядвісі і Габрыньцы – паданне пра стварэнне Богам Палесся, у астрозе – прытчу-казку і г.д. Старожка Мар'я расказвае гісторыю Ядвісінай маці, а семінарскі сябра Алешка – пра свайго продка-драгуна. Шмат апавяданняў-былічак, прычым абавязкова звязаных з прыродай, прыводзіцца ў главах, у якіх гаворыцца пра зняволенне Лабановіча ў астрозе. Да мінулага адносяцца песні, якія даюцца ў тэксце, нават прыказкі і афарызмы, а таксама частыя цытаты з розных кніг (Біблія, А. Пушкін, М. Гогаль, І. Крылоў, Ф. Ніцшэ, І. Тургенеў, Ф. Дастаеўскі, Л. Талстой, Г. Ібсен і інш.), аўтарскае апавяданне пра цельшынскіх дзядоў і г. д. Зрэшты, аўтар не ў сілах утрымацца ад прамога ўмяшання ў тэкст, што ўносіць яшчэ адзін цікавы момант у часавыя адносіны твора: «Колісь, яшчэ ў дні юнацтва, мяне зачароўвалі прасторы зямлі

з іх шматлікімі гаманкімі дарогамі, шырокімі і вузкімі, роўнымі і крывымі, наабапал якіх сям-там вынікалі купчастыя ліпы, стромкія тапалі або старыя кучаравыя хвоі. Мяне вабілі неакрэсленыя далечы, маўклівыя і мудрыя ў сваёй задумлёнасці... Нічога цікавейшага на свеце не было тады для мяне, як прыўзняць заслону сінечы і зазірнуць за яе рубяжы. Там, думалася, я знайду ўсе адказы на пытанні, пазнаю таямніцы жыцця... З таго часу шмат прайшло гадоў. Многа дарог перамералі мае ногі... Новыя прасторныя дарогі расчыніліся перад нашымі народамі. І не гасне нястомнае жаданне зірнуць за заслону заўтрашніх дзён» [1, *541*].

Уся трылогія, асабліва трэцяя яе частка, накіравана ў будучае. Тут Я. Колас выступае паслядоўнікам цудоўных традыцый рускай класічнай літаратуры, і як у М. Гогаля «птушка-тройка», як у А. Блока «стэпавая кабыліца», так і ў беларускага класіка сімвалам імкнення ў будучае з’явіўся вобраз дарогі.

Жыццё ў трылогіі паўстае як вечны, няспынны рух наперад. У руху не толькі героі, але і прырода. Калі ў першай кнізе лясы падкрэслена глухія і маўклівыя, то, як быццам, па кантрасту, наступныя пейзажы больш светлыя, больш вясёлыя. У трэцяй кнізе пашыраюцца не толькі рамкі месца дзеяння, прасторы зямлі становяцца ўсё больш адкрытымі і неабсяжнымі, ландшафты асветлены сонцам і як быццам празрыстыя, а апісанні прыродных працэсаў заўсёды дынамічныя: пейзажы часта змяняюцца, і сама прырода паказана часцей за ўсё ў бурных сваіх праявах (бура зімой, навальніца летам) або ў пераходных станах, калі адна пара года змяняе другую. Пейзажныя замалёўкі непасрэдна звязаны са стварэннем пэўнай гістарычнай атмасферы, з прадчуваннем будучых грамадскіх змен. Бываюць перыяды, калі мы яўна чуем рух часу, яго крутыя павароты. Але бываюць гады, калі час як бы маўчыць. Аднак і гэта маўчанне часу, гэту музыку паўзы, музыку пераходнага перыяду Я. Коласу ўдалося ўлавіць.

ЛІТАРАТУРА

1. *Колас Якуб*. Зб. тв.: У 14 т. Мн., 1975. Т. 9
2. *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. Л., 1982.
3. *Лихачев Д. С.* Земля родная. Л., 1983.
4. *Навуменка І. Я.* Якуб Колас. Духоўны воблік героя. Мн., 1981.
5. *Рыбаков Б.* Язычество древних славян. М., 1981.

Наталья Поваляева

О БОГАХ, О ЛЮДЯХ И О СВОБОДЕ ВЫБОРА: ПОВЕСТЬ ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН «БРЕМЯ» (*WEIGHT, 2005*)

21 октября 2005 г. в рамках Франкфуртской книжной ярмарки стартовал международный литературный проект «Мифы» («*The Myths*»). Инициатором данного проекта стало британское издательство «*Canongate Books*». В проекте принимают участие несколько десятков издательств со всего мира, задействованы самые яркие писатели современности. Каждый из них должен написать свою современную версию одного из известных мифологических сюжетов. Затем книгу переводят на другие языки и почти одновременно издают в странах, участвующих в проекте.

Весьма показателен тот факт, что из всех современных британских писателей для участия в проекте выбрали именно Дженет Уинтерсон. Действительно, соединение вымышленных сюжетов с пересказом уже известных историй (мифов, сказок, легенд, реальных исторических событий) – ее «конек» и фирменный знак. В повести «Бремя» мифологический сюжет об Атласе и Геракле соединяется с личной историей самой писательницы, и в результате получается глубокое философское размышление о сути человеческого бытия, о том бремени, которое взваливают на наши плечи другие, и о том, которое мы принимаем на себя сами.

В целом, Дж. Уинтерсон сохраняет сюжетную канву мифа об Атласе и Геракле. Атлас (Атлант), мифологический титан, наказан за участие в восстании титанов против богов-олимпийцев: он обречен вечно держать на своих плечах небесный свод. Геракл, мифологический герой, вынужденный из-за гонений со стороны Геры 12 лет служить Эврисфею, готовится к своему 11-му подвигу. Ему предстоит отправиться в сад Гесперид (дочерей Атласа) и сорвать три золотых яблока с дерева Геры. Но сам Геракл не может прикоснуться к яблокам, поэтому он просит об этой услуге Атласа, обещая взамен освободить его от тяжкого беремени держать на плечах небесный свод. Атлас соглашается. Геракл взваливает на себя небесный свод, а титан идет в сад Гесперид и срывает золотые яблоки. Но когда Атлас приносит Гераклу плоды, тот хитростью заставляет титана вновь взвалить на себя ненавистную ношу.

Однако, сохраненяя сюжетную схему мифа, Дж. Уинтерсон вносит и существенные изменения.

Во-первых, мифологические герои в повести приобретают яркие индивидуальные характеристики, наделяются комплексами и слабостями, как простые смертные, но при этом тем не менее остаются богами. Особого внимания заслуживают два центральных персонажа повести – Атлас и Геракл. Первый, как и полагается титану, – физически сильный герой, но недюжинная сила сочетается в нем со способностью тонко чувствовать, сопереживать, сострадать, что отражается и в особом, поэтизированном дискурсе героя. По сути, это андрогинный образ, в котором соединяются черты, традиционно ассоциируемые и с «маскулинной», и с «феминной» моделями. Геракл – его полная противоположность. Как отмечает С. Голдхилл, «вульгарный юмор, свойственный данному персонажу, оттеняет присущую Атласу задумчивость, а также великолепный поэтический язык, с помощью которого описывается его

внутренний мир» [4]. Геракл – образ карикатурный: это грубый мужлан, пьяница и обжора, который крушит все на своем пути, беспрестанно похваляется своей физической силой и в особенности – своим «мужским достоинством». Он совокупляется со всем, что движется, а если в нужный момент рядом не оказывается подходящего объекта, то, не задумываясь, помогает себе сам. Создавая этот образ, Дженет Уинтерсон пародирует пансексуализм античной мифологии, карнавализируя сферу сексуального.

Затем писательница намеренно соединяет мифологическое «безвременье» с историческим временем. Так, например, Атлас становится свидетелем запуска в космос советского спутника в 1957 г. и высадки человека на Луну в 1969-м. Бессмертный мифологический герой выступает частью изменчивого, постоянно умирающего и возрождающегося вновь мира – так преходящее и вечное соединяются в художественном пространстве повести.

Но самые существенные изменения, которые вносит писательница в исходный мифологический сюжет, лежат в области концептуальной. Главные объекты рефлексии в данной повести – это судьба и свобода. Эти понятия Дженет Уинтерсон рассматривает как противоположные и несовместимые, а саму оппозицию «судьба / свобода» связывает с понятиями «причина» и «следствие». Писательница уверена, что свобода волеизъявления личности во многом зависит от понимания причинно-следственных связей между элементами той системы, частью которой эта личность является. Но мифологический мир изначально лишен логики причинно-следственных связей. Российский исследователь Е. Н. Ростошинский так формулирует эту особенность мифологической картины мира: «Мифологическое мировосприятие какого-либо явления связано с игнорированием реальных причинных связей этого явления. <...> Мифологизация означает не причинное объяснение этого явления, а принятие его таковым, каково оно есть, причем принятие его благоговейное, критическое отношение к которому в мифологии в принципе невозможно» [1]. Именно так и воспринимают образ мира мифологические герои: они полностью подчинены судьбе, их удел предначертан, и изменить ничего нельзя. Как отмечает А. В. Тимошевский, «не божественное происхождение и не нравственное совершенство было основанием героизации в греческой культуре, а исполнение предназначения, осуществление судьбы» [2]. Следование судьбе – залог сохранения цельности, нерушимости миропорядка, орудие против хаоса. Даже противоборствуя судьбе, герой мифа все равно осуществляет ее. Этот фатализм античного мифа и разрушает Дж. Уинтерсон. Ее герою, Атласу, предстоит убедиться в том, что нет такого божественного предначертания, которое нельзя было бы преодолеть.

Итак, Атлас отправляется по просьбе Геракла в сад Гесперид за золотыми яблоками. Он срывает три яблока, причем первое как будто само ложится в его ладонь, второе достается труднее, а третье титан не в силах поднять с земли. В саду появляется Гера и объясняет озадаченному Атласу, что означают эти яблоки:

– Яблоки, которые ты сорвал, – это твое собственное прошлое и будущее. <…> Третье яблоко – это дар. Созданный из твоего прошлого и указующий в будущее. Каким оно будет, Атлас? Ты один можешь решить [3, *70*].

Парадоксально, но именно Гера – богиня, т. е. одна из тех, в чьей власти судьбы других, – убеждает Атласа в том, что никакого рока нет, что наше будущее мы выбираем сами. Однако выбор требует титанических усилий, и не все способны на это.

Эта же мысль звучит и в авторских отступлениях, полных автобиографических деталей. Здесь писательница говорит о себе, о своем видении проблемы, и говорит, как обычно, с силой и страстью христианского проповедника – и виртуозностью поэта. Писательница обращает внимание на то, как часто неудачи в нашей жизни мы списываем на счет судьбы, но Дж. Уинтерсон уверенно заявляет: *«Судьба есть противоположность воли и решения»* [3, *87*]. Какой бы безвыходной ни казалась нам ситуация, возможность выбора есть всегда, просто не у всех достает воли сделать этот выбор. Дж. Уинтерсон пишет: *«Когда я появилась на свет, мать отдала меня чужим. Моего мнения, разумеется, не спросили. Это было ее решение и моя судьба. Вскоре моя приемная мать тоже отвергла меня. И сказала мне, что я для нее никто, что, собственно, было правдой. Нести меня было некому, и я научилась нести себя сама»* [3, *87*]. Здесь, кроме того, писательница подчеркивает, что с одной стороны, каждый человек имеет право выбора, но с другой – нужно постоянно помнить о том, что осуществление собственной воли зачастую ведет к ущемлению свободы другого. Свобода, таким образом, не дар, а скорее бремя осознанно взятой на себя ответственности, и нести это бремя дано не всем. Самой Дженет Уинтерсон, по ее собственным словам, удалось разорвать цепь предначертаний, изменить судьбу, навязанную ей извне, и осуществить свою волю благодаря писательству. Но писательство, которое стало для нее освобождением, стало в то же время и тяжким бременем. Писателю дано изменять мир и человека, живущего в этом мире, но писатель в ответе за эти изменения. Однако, утверждает Дж. Уинтерсон, есть принципиальная разница между бременем, которое вам взвалил на плечи кто-то другой, и бременем, которое вы приняли добровольно, по собственному выбору. И эту разницу доводится прочувствовать Атласу.

Всеми позабытый герой, держащий небесный свод на своих плечах так давно, что само время перестало для него существовать, встречает в космосе странный объект, оказавшийся при ближайшем рассмотрении советским спутником с Лайкой на борту. Судьба собаки была предопределена ее хозяином: *«Когда русские запускали Лайку в космос в 1957 году, они знали, что ей не суждено вернуться. Автоматическая подкожная инъекция должна была усыпить ее через семь дней. Ее хладные останки должны были до конца света летать по земной орбите»* [3, *106*]. Однако Атлас освобождает Лайку от предначертанной ей судьбы и тем самым изменяет свою собственную. Титан

так долго держал на своих плечах небесный свод, что уже перестал чувствовать тяжесть этого постылого груза, однако он чувствует вес крохотной собачки, сидящей у него на ладони: *«Сейчас ноша не была ему безразлична, и это изменило все»* [3, *108*]. В конце концов, Атлас решается бросить вызов судьбе. Он опускает руки, но небесный свод не падает на землю. Ничего не происходит. Он освободился, он изменил свою судьбу, и ничего страшного не произошло.

Проблема судьбы в повести тесно связана с проблемой самоидентификации личности, и эта проблема вводится в ткань повествования сквозным мотивом – «границы и желание» (*boundaries, desire*). Большинство людей склонны полагать, что процесс самоидентификации конечен, т. е. мы ищем свое предназначение, находим его и, найдя, успокаиваемся. Мы принимаем некую ролевую модель, которая нам подходит (или мы думаем, что подходит), и не стремимся к иной. Более того, смена роли порой рождает панику, предчувствие неизбежной катастрофы. Так, в частности, происходит с Гераклом. Подменив на время Атласа, Геракл испытывает нечто вроде экзистенциального шока. До сих пор он знал себя героем, который вечно находился в движении, а теперь от него требуется лишь стоять на месте, покорно удерживая на плечах небесный свод. Перемена роли приводит героя в смятение.

Писательница убеждена, что наша жизнь – это силовое поле, которое создается между двумя полюсами напряжения. Эти полюса – границы и желание. С одной стороны – границы, которые создаются для нас извне, и те, в которых мы запираем себя сами. С другой – желания, которые стремятся вырваться за эти пределы. Что способно разрушить границы? Мечта и воображение – таков ответ Дженет Уинтерсон. Писательница признается, что именно они дали ей силы изменить собственную судьбу. И Атласу удается преодолеть судьбу именно потому, что он наделен этим даром. В своем воображении он рисует картины, где абсолютно свободен от гнета богов. И если такие картины возникают в воображении, то это уже само по себе шаг к осуществлению свободной воли. Второй герой, Геракл, лишен этого дара, а потому предначертанная ему судьба настигла его – он погибает, надев отравленный хитон, сшитый его женой Деянирой.

Таким образом, Дженет Уинтерсон в своей повести деконструирует концептуальную основу мифа; она противопоставляет идее судьбы как предначертанной цепи событий идею непрерывного создания собственных идентичностей как творческого акта, основанного на свободе воображения. В соответствии с этим в повести измененяется и мифологическая концепция геройства: герой не тот, кто обладает грубой физической силой и считает ее самым действенным аргументом в любом споре (Геракл), а тот, кто умеет думать, кто способен силой мысли преодолевать мнимые и реальные препятствия, принимать решения (Атлас). Можно быть героем «напоказ», героем в глазах других людей, но Дженет Уинтерсон уверена, что самое важное

– быть героем собственной жизни, реализовывать не заданные извне поведенческие модели, а собственный выбор.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ростошинский Е. Н.* Структура мифологического мировоззрения // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: Сб. в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Сер. «Мыслители». Вып. 8. СПб., 2001.

2. *Тимошевский А. В.* Трансгрессивное сознание и античный миф // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: Сб. в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. 8. СПб., 2001.

3. *Уинтерсон Д.* Бремя: Миф об Атласе и Геракле / Пер. с англ. А. Осипов. М., 2005.

4. *Goldhill S.* «Weight» by Jeanette Winterson // «New Statesman». 2005 5 November. Режим доступа: http://www.newstatesman.com/Bookshop.

5. *Winterson J.* Weight: The Myth of Atlas and Heracles. Canongate Books, 2005.

Елена Таразевич

«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ» Л. ФИЛАТОВА: ЗАКОНОМЕРНОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

В конце XX в. русские драматурги проявили активный интерес к наследию классической литературы как русской, так и зарубежной, что проявилось, в частности, в создании современных версий известных сюжетов. Новое прочтение классики не является подражанием, драматурги создают самостоятельные произведения. Ярким подтверждением этому является римейк итальянской сказки К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам», написанный Л. Филатовым. В своем произведении автор модифицировал творение итальянского драматурга, найдя в нем те проблемы, которые актуальны сегодня. Прежде чем анализировать римейк сказки, следует упомянуть о тенденциях развития итальянской комедии XVIII в., так как это дает ключ к пониманию первоисточника.

Итальянский театр XVIII в. имел свои сложившиеся традиции. Как отмечает З. Плавскин, «импровизированная комедия возникла в эпоху Возрождения и продолжала господствовать на итальянской сцене в XVII и XVIII вв. Итальянская комедия использовала опыт «ученой» или «литературной» комедии, но придавала образам большую комико-сатирическую заостренность. Эта комедия получила название дель арте, в которой роли исполняли четыре актера в масках: Панталоне – богатый купец, Доктор – ученый, Бригелла – плут, который обычно вел интригу комедий, и Арлекин. Комедия дель арте не имела написанного текста, она импровизировалась по заранее известному актерам сценарию. Главным в ней был не текст, а игра актеров, которые для большего впечатления обильно использовали многочисленные трюки («лацци»)» [2, *199*]. Сценические законы комедии дель арте использовал К. Гоцци. Критики даже считают его создателем нового литературного жанра – «фьябы», или театральной сказки. Он был ярым противником другого, не менее известного драматурга К. Гольдони, с которым постоянно вел полемику по поводу законов и особенностей итальянской драматургии. К. Гоцци отвергал рационализм К. Гольдони, уделяя большее внимание фантастике: необычным ситуациям и конфликтам, сказочным, причудливым образам. Эти приемы, привычные для комедии масок с ее условностью и буффонадой, по мысли К. Гоцци, способны раскрыть правдивую сущность человеческих характеров. Он не только выступал против К. Гольдони, но также отвергал мещанскую драму и высокую комедию французского классицизма, утверждая, что они чужды итальянцам. Всем этим жанрам он противопоставлял комедию дель арте как жанр национальный и самобытный, а главное – любимый народом.

Плодом данных эстетических воззрений и ярой полемики явилась первая театральная сказка К. Гоцци «Любовь к трем апельсинам». Это своего рода манифест драматурга, который стремился доказать, что импровизированная комедия является основой итальянского театра. В этой сказке К. Гоцци признавался, что обращение к «ребяческим

сюжетам» было с его стороны «военной хитростью». С этой же целью он должен был ввести в сказку интригу, шутки, необычные ситуации, в которые попадают герои, – все это должно держать публику в постоянном напряжении. Придать характер правдоподобия неправдоподобному сюжету – вот в чем заключалось новаторство К. Гоцци. «Любовь к трем апельсинам» не имела написанного текста, а импровизировалась актерами (что свойственно комедии дель арте), поэтому нам практически не с чем сравнивать римейк Л. Филатова. Единственное, что сделал К. Гоцци, – написал стихотворные вставки и разработал сценарий с подробнейшими комментариями.

В пьесе действуют традиционные маски: Панталоне, Бригелла, Труффальдино, Смеральдина. Действие происходит в сказочном королевстве Треф. Принц Тарталья болен ипохондрией, от которой его излечивает смех. Прототипом феи Морганы выступает итальянский комедиограф Кьяри. Именно фея Моргана (Кьяри) разбудила любовь к трем апельсинам в сердце принца Тартальи, на поиски которых он отправился вместе с Труффальдино. Маг Челио, в образе которого представлен К. Гольдони, им помогает, а Моргана (Кьяри) устраивает всевозможные препятствия. Драматург намеренно сталкивает в сказке двух известных комедиографов*: «Синьоры Кьяри и Гольдони были в то время врагами в своем поэтическом творчестве. Я хотел в лице Морганы и Челио вывести в карикатурном виде противоположность этих двух талантов»* [1, *339*]. Пережив множество приключений, Тарталья и Труффальдино попадают в замок, где хранятся три заветных апельсина. Два из них разрезаны, и вышедшие оттуда девушки, символизирующие трагедию и комедию, умирают от жажды. Третью девушку спасает Тарталья, давший ей выпить воды из железного сапога. Третья девушка – это импровизированная комедия, которая оживает, утолив жажду из обуви актеров древней комедии. У К. Гоцци была лишь одна цель: *«…выяснить, насколько характер публики восприимчив к такому детскому сказочному жанру на*

театральных подмостках… Это лишь шутовская преувеличенная пародия на произведения синьоров Кьяри и Гольдони» [1, *326*].

Комедия имела большой успех, прототипы были узнаны, и полемика между Гоцци и Гольдони еще больше обострилась. Таким образом, мы видим, что в сказке К. Гоцци отсутствуют яркие, наполненные индивидуальным и эмоциональным своеобразием персонажи, а есть лишь маски, что свойственно комедии дель арте. Перед нами чистый сценарий, с различными пометками, поправками и множеством авторских комментариев.

Л. Филатов радикально трансформирует сказку итальянского драматурга. Проблема добра и зла, столкновение противоположных позиций принца Тартальи, шута Труффальдино и королевских интриганов Бригеллы, Клариче, Леандро составляют конфликт данного римейка*:*

А зритель спросит не без интереса,

О чем повествует пьеса?

Да все о том же, зритель, все о том,

Как доброе сражается со злом.

Но чем притягивают сказки,

Что в сказках не бывает серой краски [3, *231*].

Современная пьеса отличается от итальянской фьябы своей композицией. Комедия Л. Филатова начинается с парада персонажей, в котором каждый герой сам дает себе характеристику. Формально сохраняя сюжет сказки К. Гоцци, Автор максимально раскрывает каждого героя. Новую трактовку претерпевает и образ принца Тартальи. В пьесе он неизлечимо болен:

Какой болезнью я ни одержим –

Повинен в ней сегодняшний режим! [3, *159*].

Принц совершает немыслимые поступки, порой даже абсурдные, которые не подлежат логическому обоснованию, но постепенно Тарталья начинает понимать суть происходящего. В итоге происходит его духовное возрождение:

Еще вчера во времени ушедшем

Я сам себе казался сумасшедшим,

А нынче понимаю я, эхма!

Что мир сошел с ума! [3, *227*].

Его помешательство и необоснованные действия в сказочном королевстве Треф – своеобразное отражение событий, которые происходят в современном мире. Как в любой сказке морально-этическая сторона торжествует, так и в комедии Л. Филатова принц превратился в достойного и справедливого правителя королевства, который прошел множество испытаний, встретил свою возлюбленную принцессу, освободив ее от злого заклятия. Принцесса у автора символизирует доброту и женственность, а не выполняет определенную роль в литературном манифесте, как у К. Гоцци.

Особое значение современный драматург придал образу Труффальдино. У К. Гоцци он простой придворный шут, а у Л. Филатова Труффальдино является единственным персонажем, у которого самые серьезные, даже обличительные монологи. Он анализирует состояние, потребности и вкусы зрителя:

Зато, какой бы хохот грянул в зале,

Когда б мы голый зад вам показали?

Сегодня лишь такие номера

У публики проходят на ура! [3, *179*].

По сути дела, монологи Труффальдино – это слова и мысли самого автора. Придворный шут не боится говорить правду:

Все воры и убийцы мира вместе

О совести талдычат и о чести:

Они, мол, им покоя не дают,

А отвернись – ограбят и убьют!

Я прямо заявляю при народе,

Что чести нет, – верней, она не в моде.

Сегодня в мире юношей не счесть,

Которые не знают слова «честь» [3, *223*].

Новая трактовка образа Труффальдино очевидна: это уже не шут и весельчак, как в сказе К. Гоцци, а серьезный политик, который абсолютно искренне говорит о духовном состоянии общества. Он произносит свои речи резко, эмоционально, пытаясь донести каждую фразу не только до слушателей, но и до представителей королевской власти, понимая, что корень зла именно там. Этот «корень зла» представляют образы Морганы, Клариче, Бригеллы и Леандро. В сказке К. Гоцци они не имеют особого значения, так как у итальянского драматурга была совершенно иная цель, а Л. Филатов изображает настоящих преступников, которые рвутся к власти любыми способами. Их монологи перенасыщены тюремной лексикой. Автор тем самым отражает состояние российской власти: для многих она является единственным средством получить политическую неприкосновенность и скрыть свои махинации и преступления.

Таким образом, пьеса Л. Филатова«Любовь к трем апельсинам» – это социально-политическая комедия, в которой с большой силой обличаются власть и политика. В

комедии изменен финал; использует псевдофакт, которого не было в итальянской сказке, – смерть принца Тартальи:

Кто с пьесой незнаком – пусть знает впредь:

Тарталья должен в пьесе умереть [3, *228*].

Однако у К. Гоцци такого финала не было: *«Сказка кончилась обычным финалом, который знает каждый ребенок: свадьбой. Смеральдина приговорена к сожжению. Клариче, Леандро и Бригеллу приговорили к жестокому изгнанию»* [1, *351*]. Л. Филатов использует псевдофакт с целью прославить профессию актера:

Здесь дело посерьезней, чем спектакль!

Боюсь, что в суматоху бедный зритель

Не в раз поймет, что умер исполнитель…

Один из наших братьев и сестер,

Простой его величество АКТЕР! [3, *229*].

Драматург помещает в художественный текст пьесы размышления еще одного действующего лица – режиссера, который повествует о дальнейшем развитии сюжета и объясняет цель данной постановки:

Конец великолепный: принц воскрес!

И стал супругом лучшей из принцесс!

Поэтому доверьтесь без опаски

Наивной и дурацкой этой сказке,

Где, хоть вопрос и ставится ребром,

Но все всегда кончается добром [3, *231*].

Таким образом, римейк Л. Филатова «Любовь к трем апельсинам» трансформирован на уровне жанра (вместо итальянской фьябы создана социально-политическая комедия), проблематики (проблема власти, чести и бесчестия, добра и зла), сюжета (финал пьесы) и, конечно же, стиля. Современный драматург сделал известную итальянскую сказку актуальной, острополитической. Из прозаического сценария и литературного манифеста итальянского драматурга Л. Филатов создал пьесу в стихотворной форме.

Л. Филатов – мастер римейка: он трансформирует классические сюжеты на жанровом уровне, осовременивает персонажей, изменяет финал, использует разговорную, табуированную лексику и молодежный сленг. Проблемы чести и бесчестия, добра и зла, коварства и любви составляют основу его драматургии. Произведения Л. Филатова насыщены шутками, комическими ситуациями, благодаря чему они читаются на одном дыхании и воспринимаются всеми легко. Однако драматург не стремится развлечь читателя и зрителя, а наоборот, хочет заставить его думать.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гоцци К*. Любовь к трем апельсинам. М., 1971.
2. *Луков В*. История зарубежной литературы от истоков до наших дней. М., 1999.
3. *Филатов Л*. Любовь к трем апельсинам. М., 2004.

Ева Лявонава

КАНТАМІНАЦЫЯ БІБЛЕЙСКІХ АЛЮЗІЙ ЯК ТВОРЧЫ ПРЫЁМ У. КАРАТКЕВІЧА (РАМАН «ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў ГАРОДНІ»)

Раман У. Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» (1966) займае асаблівае месца ў беларускай літаратуры ХХ ст.: гэта адно з самых значных мастацкіх асэнсаванняў біблейскага матэрыялу. У складанай сістэме твора, насычанага цытатамі і эпіграфамі, алюзіямі і рэмінісцэнцыямі, біблейская канстанта з’яўляецца стрыжнёвай; выконваючы сюжэта- і структурастваральную функцыю, не меншую ролю яна адыгрывае ў гісторыясофскай парадыгме кнігі, у стварэнні яе канцэптуальнай прасторы. У

рамане задзейнічаны і самыя істотныя, першасныя біблейскія матывы і вобразы, і паасобныя дэталі. Пры гэтым аналогіі з Першакнігай знарок агалены, дэклараваны і праз назвы твора ў цэлым і асобных яго раздзелаў, і праз яго топіку, эпіграфы, персанажаў, падзейны ланцуг, ці не кожнае звяно ў якім «рыфмуецца» з адпаведнымі біблейскімі рэаліямі. Нарэшце, сама жанравастылёвая паліфанія рамана выклікае асацыяцыі з архітэктонікай і атмасферай Бібліі – адначасова хаатычнай і гарманічна-касмічнай. Па глыбіні пранікнення ў біблейскі свет знаўцы ставяць раман У. Караткевіча ў адзін шэраг з найлепшымі творамі сусветнай літаратуры.

Істотныя функцыі ў творы, разам з іншымі складнікамі яго найбагацейшай мастацкай структуры, выконвае прыём кантамінацыі. На прыкладах жаночых персанажаў У. Караткевіча мы і паспрабуем гэтыя функцыі выявіць.

Да найбольш пераканальных у псіхалагічных адносінах вобразаў рамана належыць, нароўні з галоўным героем – «мужыцкім Хрыстом» Юрасём Братчыкам, вобраз Марыны Крывіц, на драму жыцця якой пісьменнік экстрапалюе лёсы біблейскіх жанчын, найперш грэшніц.

Як вядома, жанчыны, у тым ліку грэшніцы, складаюць дастаткова вялікую частку насельнікаў біблейскага свету. На самую вядомую з біблейскіх грэшніц айцец А. Мень звяртаў спецыяльную ўвагу чытачоў: «Атаясамліванне Марыі Магдаліны з блудніцай, апісанай у Евангеллі ад Лукі (7 : 36–50), не мае асноў у самім біблейскім тэксце, а склалася ў лацінскай агіяграфічнай традыцыі, звязанай з іменем Грыгорыя Вялікага (VI ст.) [3, *242*]. Узгадаем да месца гісторыю даравання Ісусам грэшніцы ў доме фарысея Сымона: «І вось, жанчына з таго горада, якая была грэшніца, даведаўшыся, што Ён узляжыць у доме ў фарысея, прынесла алавастравы посуд з мірам; і, стаўшы ззаду каля ног Ягоных і плачучы, пачала абліваць ногі Ягоныя слязьмі і абціраць валасамі галавы сваёй, і цалавала ногі Яму, і мазала мірам. Бачачы гэта, фарысей, які запрасіў Яго, сказаў сам сабе: калі б Ён быў прарок, дык ведаў бы, хто і якая жанчына дакранаецца да Яго, бо яна грэшніца. Звярнуўшыся да яго, Ісус сказаў: Сымоне! Я маю нешта сказаць табе. Ён кажа: скажы, Настаўнік. Ісус сказаў: у аднаго пазыкоўца было два даўжнікі: адзін вінен быў пяцьсот дынараў, а другі пяцьдзесят, але як што, яны не мелі чым заплаціць, ён дараваў абодвум. Дык скажы, каторы з іх болей палюбіць яго? Сымон адказаў: думаю, той, каму больш даравана. Ён сказаў: правільна ты разважыў. І, абярнуўшыся да жанчыны, сказаў Сымону: ці бачыш ты гэтую жанчыну? Я прыйшоў у дом твой, і ты вады Мне на ногі не даў, а яна слязьмі абліла Мне ногі і валасамі галавы свае абцерла; ты цалавання Мне не даў, а яна, з той хвіліны, як Я прыйшоў, не перастае цалаваць Мне ногі. Ты галавы Мне алеем не памазаў; а яна мірам намасціла Мне ногі. А таму кажу табе: даруюцца грахі ёй многія за тое, што яна палюбіла многа: а каму мала даруецца, той мала любіць. А ёй сказаў: даруюцца табе грахі. І тыя, што ўзляжалі з Ім, пачалі гаварыць самі сабе: хто гэта, што і грахі дарue? Ён жа сказаў жанчыне: вера твая ўратавала цябе, ідзі з мірам» (Лк 7 : 36–50).

Далей у Евангеллі ад Лукі сказана, што «Марыя, якая называлася Магдалінаю, з якой выйшлі сем д’яблаў», разам з іншымі вылечанымі ад злых духаў і хвароб жанчынамі суправаджала Хрыста і Яго апосталаў у іх падарожжах па гарадах і вёсках (Лк 8 : 1–3). Але ж імя грэшніцы, дараванай Хрыстом у доме фарысея Сымона, не паведамлялася, у сувязі з ёю не ішла размова аб выгнанні «сямі д’яблаў», тым не менш на працягу многіх стагоддзяў яна і Марыя Магдаліна ўспрымаюцца як адна асоба; гэтае замацаванае традыцыяй атаясамліванне дае аб сабе знаць і ў сучаснай біблеістыцы.

Цікавыя тлумачэнні з нагоды даравання Ісусам грэшніцы і Марыі Магдаліны як асоб цалкам аўтаномных змяшчае 9-ы том «Тлумачальнай Бібліі» (1912).

Пра тое, што жанчына, якая наведала дом фарысея Сымона, была грэшніцай, інакш кажучы – блудніцай, каментатар піша: «Была – прошлы незакончаны час, які азначае не тое, што жанчына ў гэты час працягвала сваё грэшнае жыццё, а тое, якою яна ўяўлялася яе суграмадзянам, якія, напэўна, яшчэ не ведалі пра яе вяртанне на шлях ісціны» [4, *175*].

Што датычыцца Марыі Магдаліны, «з якой выйшлі сем д’яблаў», то, паводле каментатара, які ў сваю чаргу адсылае нас да нямецкага тлумачальніка Новага Запавету Ёгана Вейса, гэтыя словы азначаюць «надзвычайную сілу апантанасці д’ябламі: сем – на мове Свяшчэннага Пісання ёсць сімвал паўнаты…тут указваецца на тое, што Марыя сем разоў на працягу свайго жыцця падпадала пад уладу вар’яцтва. У адносінах жа да даволі распаўсюджанага рацыяналістычнага падыходу, нібыта Марыя была проста вельмі распусная ў маральным сэнсе жанчына... то супраць такога разумення гаворыць ужытае і да Марыі паняцце «вылечаная», якое азначае цудоўнае вылячэнне ад сапраўднай, а не ўяўнай хваробы вар’яцтва» [4, *178*]. Інакш кажучы, Марыя Магдаліна магла быць цяжка хворай, але не блудніцай. Апроч іншага, у гэтай жа «Тлумачальнай Бібліі» пададзены прыклад яшчэ аднаго атаясамлівання дзвюх розных біблейскіх гісторый: памазання ног Хрыста грэшніцай у доме фарысея Сымона і пазнейшага памазання галавы Хрыста жанчынай у Віфаніі, у доме пракажонага Сымона (Мц 26 : 6–13), у той час як у другім выпадку гаворка ідзе зусім не пра грэшніцу, а пра вучаніцу Хрыста.

Гэтыя нюансы, безумоўна, трэба мець на ўвазе пры «міфарэстаўрацыі» (паняцце ўведзена ў навуковы ўжытак расійскім вучоным С. Цялегіным) біблейскіх жаночых персанажаў у кожнай іх мастацкай рэцэпцыі, з раманам У. Караткевіча ўключна, у якім Марына Крывіц, «былая пасомая» спачатку біскупа Камара, а пазней – кардынала Лотра, якраз і з’яўляецца алюзіяй на грэшніцу Марыю Магдаліну, іначай кажучы – у працяг усталяванай традыцыі – алюзіяй на дзвюх розных біблейскіх жанчын.

Тэма «вялікай блудніцы» (і, адпаведна, тэма грэшніцы Марыі Магдаліны) непасрэдна ўваходзіць у раман з XIII раздзела; на трактоўку вобраза Марыны Крывіц як біблейскай грэшніцы ў тэксце «працуе» многае – і на філасофска-этычным, і на эстэтычным узроўнях. «Смертаноснай» назаве прыгажосць Марыны разьбяр Кляонік, і ён жа заўважыць: «Я з яе Магдаліну рэзаў бы» [2,

157]. Пазней Магдалінай назаве Марыну Лотр. Але апавядальнік настойліва працягвае намечаную на першых старонках твора антытэтычную лінію ў адлюстраванні натуры і паводзін гераіні і неадназначнага ўспрымання яе людзьмі. Адзін з самых дальнабачных персанажаў рамана, Кашпар Бекеш, кіне нібы мімаходам: «…мне здаецца, не можа быць хлуслівай гэткая прыгажосць… не веру, што дрэнь» [2, *157*]. Аднак праз многія выпрабаванні пройдзе Марына, перш чым спраўдзяцца словы Бекеша.

З моманту сустрэчы Братчыка з падасланай да яго Лотрам Марынай (раздзел XVI «Саронская лілея») будзе гучаць пераважна адно імя – Магдаліна. Так алюзія на вобраз біблейскай грэшніцы замацуецца намінатыўна, а імя, як вядома, ужо ёсць цытата. «Працытаванае», прамоўленае, яно яшчэ да поўнага разгортвання падзей адсылае наша ўяўленне да першасюжэта. Больш таго, яно ў пэўнай ступені рэпрэзентуе папярэднія і наступныя інтэрпрэтацыі вобраза Магдаліны, што «прасвечваюць» праз Караткевічаву версію. Бо, як бы далёка ні адыходзілі розныя аўтары ад першавобраза, усё ж некаторыя яго істотныя параметры захоўваюцца нязменнымі і ўяўляюць сабой пункты судакранання, тыпалагічныя сыходжанні розных яго тлумачэнняў. Гэта цалкам датычыцца і прыёму кантамінацыі: супакладанне грэшніцы і вылечанай мае месца ва ўсіх вядомых літаратурных «прачытаннях» вобраза Марыі Магдаліны (раманы «Евангелле ад Іуды» Г. Панаса, «І стаў той камень Хрыстом» М. Атэра Сільвы і інш.).

Аднак з асэнсаваннем вобраза Марыны як грэшніцы, «блудніцы» не ўсё так проста. Узгаданы ўжо раздзел XIII, сапраўды мае назву «Вялікая блудніца» і эпіграф: «І цары зямныя любадзейнічалі з ёю, і купцы зямныя ўзбагацелі ад вялікай раскошы яе… выйдзі ад яе, народ мой, каб не ўдзельнічаць вам у грахах яе і не зазнаць язваў яе… Колькі славілася яна і раскашавала, столькі аддайце ёй у адплату пакут і горкіх нягодаў» (Апакаліпсіс, гл. 18 : 3, 4, 7) [2, *151*]. Аднак у Адкрыцці апостала Іаана Багаслова (Апакаліпсісе) «вялікая блудніца» – гэта горад Вавілон, найграхоўнейшы, маральна заняпалы, загразлы ў распусце і хлусні, багахульніцтве, нянавісці і гвалце: «…Вавілон, вялікая блудніца, зрабіўся жыллём д’яблаў і прыстанішчам усякага нячыстага духу… шалёным вінам блуду свайго яна напаіла ўсе народы… За тое ў адзін дзень прыйдуць на яе нечуваныя кары, смерць і плач і голад… гора, гора табе, вялікі горад Вавілон, горад моцны!...» (Апакаліпсіс, гл. 18 : 2, 3, 8, 10). Такім чынам, апакаліптычны кантэкст, да якога апелюе аўтар, распаўсюджвае семантыку вобраза «вялікая блудніца» перадусім на месца дзеяння, на топас, і на тых, хто ператварыў Гародню ў суцэльную апраметную для простых жыхароў.

Што да гераіні У. Караткевіча, то ў яе маральным развіцці ўвасоблены – адпаведна біблейскай сюжэтыцы – і матыў вылячэння. Вельмі важна, што разрыў Марыны з былымі гаспадарамі адбываецца не пад уплывам парывання ці інстынктыўнага жадання, – ён усвядомлены і выпакутаваны. У гэтым сэнсе звяртае на сябе ўвагу тэма кахання: ёй – і ў Караткевіча, і ў іншых аўтараў – спадарожнічае даўняя праблема хрысціянскай этыкі, якую ў свой час Караль Вайтыла, будучы Папа Рымскі Іаан Павел ІІ, вызначыў як «прыўнясенне ў любоў любові», дзе «ў першым выпадку слова «любоў» азначае тое, што… фарміруецца паміж мужчынам і жанчынай; у другім жа – змест галоўнай

запаведзі хрысціянскай веры» [1, *231*]. (Зліццё гэтых двух пачаткаў, можа, як нікім іншым было натхнёна апета Б. Пастарнакам).

Сімвалічна, што свой свядомы, цвярозы выбар Марына робіць у выніку шляху, пройдзенага побач з Братчыкам-Хрыстом. Метафара шляху, дарогі выконвае вельмі істотную функцыю ў Бібліі; «цяжкі шлях пазнання» з’яўляецца парадыгмай чалавечага жыцця і нязменна асацыіруецца з пошукам, абнаўленнем, спасціжэннем светапарадку, а чалавек здаўна прыпадабняецца да падарожніка, вандроўніка, пілігрыма. Як і для Братчыка, для Марыны дарога выпрабаванняў абарочваецца духоўна-душэўным сталеннем і ўзвышэннем. Яна таксама прайшла свой крыжовы шлях; слова «распятая» неаднойчы гучыць у рамане. Паказальна, што сам Братчык заве Марыну не Магдалінай, а «дзяўчынкай» або «жанчынай». Асаблівае значэнне набываюць яго словы, ключавыя ў дачыненні да гераіні; маючы на ўвазе цяжкі стан, хваробу і ўсё перажытае Марынай, Юрась прамаўляе: «Гэ, ды ты зусім паганая. Кепская, як беларускае жыццё» [2, *296*]. Так яе лёс прыпадабняецца да лёсу шматпакутнай Радзімы. Адбываецца, паводле біблейскага сюжэта, і дараванне Марыны-грэшніцы Братчыкам-Хрыстом: «Няма правіны. Ні тваёй, ні маёй і нічыёй іншай. Яны аблыталі тут усё. І ўсё трымалі пад сякерай. І ўсім на гэтай зямлі зламалі жыццё. І знявечылі хлуснёю цябе» [2, *370*].

Відавочнае, такім чынам, галоўнае разыходжанне алюзіі на Магдаліну Караткевіча з Магдалінай біблейскай. Апошняя паверыла ў Хрыста імгненна, перайначылася раптоўна; яе ператварэнне – цуд у шэрагу іншых цудаў Хрыста. Марына ж, падобна да Братчыка і многіх насельнікаў Гародні, сталее і духоўна расце паступова; праз гэта яе вобраз набывае пераканаўчасць, дакладнасць, бо канкрэтны, рэальны чалавек амбівалентны, у ім супрацьлеглыя пачаткі фундаментальнай антыноміі «дабро – зло» не так кардынальна палярызаваны, як у істоце міфалагічнай.

Прыём кантамінацыі ў алюзіўным полі гераіні Караткевіча не вычэрпваецца, аднак, спалучэннем грэшніцы і хворай. У раздзеле «Вялікая блудніца» не толькі атрымлівае працяг гісторыя Марыны Крывіц, але і адбываецца знаёмства чытача з новым жаночым персанажам – Анеяй. У святле нашай тэмы сімвалічны сэнс набывае акалічнасць пэўнай блытаніны, якая ўзнікла ў час размовы Лотра з Братчыкам. На нейкі момант Марына і Анея аказаліся ў натоўпе побач, і Юрась, чый позірк міжвольна ўпаў на мечнікаву дачку, пытаецца пра яе ў Лотра: «Хто гэта там?» Лотр жа лічыць, што Братчык мае на ўвазе Марыну, таму адказвае: «Тая?.. Магдаліна… Лілея далін» [2, *166*]. Вырашыўшы, што знайшоў слабае месца Юрася, Лотр і абяцае яму, разам з «пакланеннем… царствамі… багаццем», «дзеўку гожую», «Лілею» [2, *168*]. Дзеля дасягнення сваіх каварных мэт ён гатовы адмовіцца ад наложніцы, тым больш што сам паспеў запаліцца шалёнай жарсцю да Анеі.

Паказальна, што для Лотра з Лілеяй асацыіруецца грахоўнасць (Марына), а для Братчыка – «святасць», чысціня (Анея). Адсюль яго гнеўная водпаведзь: «Бач, ашчаслівілі. Сам знайду сваю дзеву Марыю…» [2, *168*]. Найвышэйшае ўвасабленне чысціні і святасці ў Бібліі – сапраўды дзева Марыя, і менавіта гэты біблейскі персанаж «цытуецца» ў адпаведных эпізодах з Анеяй (дастаткова

спаслацца на назву раздзела «Марыя, Пан Бог з табой…» і на адзін з эпіграфаў да яго – словы з песні баркалабаўскіх старцаў: «Маці Божая па муках хадзіла, / Па цямніцах, па пекле блукала») [2, *172*].

Між тым наступны – пасля ўзгаданага вышэй – раздзел ужо і назву мае «Саронская лілея». Тут таксама гаворка ідзе пра Анею: у ахопленым трывогай за яе лёс Братчыку Марыне ўдаецца пасеяць яшчэ большую няпэўнасць і сумненні ў вернасці і шчырасці каханай, навесці яго на думку аб яе здрадзе. Дык хто ж тут, Анея або Марына, асацыіруецца з «Саронскай Лілеяй»?

Як вядома, вобраз Лілеі сустракаецца ў Песні песень: «Я нарцыс Саронскі, лілея далін! Як лілея паміж цёрнамі, так каханая мая паміж дзяўчынамі» (2 : 1–2). Толькі аднойчы гэтая «каханая» названа па месцы паходжання (з Сулама) Суламітай (Суламіф): «Азірніся, азірніся, Суламіта…» (7 : 1). Многае з біблейскай гісторыі Суламіты-лілеі можа быць экстрапалявана на гісторыю Анеі і Юрася, у прыватнасці абставіны, калі Суламіта не можа стрываць бязмежнага жадання знайсці свайго каханага і ідзе на яго пошукі («…я шукала яго і не знаходзіла яго; клікала яго, і ён не адклікаўся мне…»; 5 : 6), а ён тым часам пакутуе без яе: «Паланіла ты сэрца маё, сястра мая, нявеста! (4 : 9). Увасобленыя ў Песні песень падзеі і пачуцці даследчыкі біблейскіх тэкстаў тлумачаць па-рознаму. Напрыклад, Ф. Скарына ў прадмове да свайго перакладу гэтай кнігі ўспрымае яе змест выключна як апалогію Божай любові, як містычны «шлюб» Хрыста з ягоным зямным царствам – хрысціянскай царквой: «Яко любовник ко любой своей, или яко жених к невесте своей, тако и Христос ко церкви своей сниде, внегда воплощение принял ест ис пречистое дивици, матери своея Марии… Яко же на браку бывають разноличьные твари: первая ест жених, вторая – невеста… тако же и во книзе сей… Глас Христов – он же ест жених; глас церкви Христовы, еже невеста ест… А тако пророковал ест царь Саломон… под приповестию жениха ис своею невестою о любви розмолвяющих, даючи нам науку…» [5, *55–56*]. Іншыя, аднак, схільныя бачыць у Песні песень не толькі ўзвышанае, але і зямное пачуццё. У любым выпадку асацыяцыя Анеі з «саронскай лілеяй», безумоўна, самая дарэчная; але патэнцыяльна, калі мець на ўвазе духоўнае развіццё Марыны Крывіц, яе вяртанне да жыцця «ў Хрысце», то і паралель паміж ёю і біблейскім вобразам «саронскай лілеі», бадай, не падасца няслушнай.

Самы, аднак, паказальны прыклад свядомага выкарыстання Караткевічам прыёму кантамінацыі месціць адзін з заключных раздзелаў рамана, калі мужыцкаму Хрысту прымроілася цудоўная сустрэча з богам Саваофам на утапічна дасканалай беларускай зямлі: Марына і Анея, Магдаліна і Марыя зліваюцца ў адным вобразе – гасціннай і ветлівай Дзевы Марыі («Марыя, вельмі падобная на Анею і Магдаліну, разам узятых, кланялася нізка…») [2, *464*].

Відавочна, такім чынам, што праз мастацкую кантамінацыю біблейскіх алюзій персанажы рамана, прынамсі жаночыя, узбагачаюцца, ускладняюцца як у этычных, так і ў эстэтычных адносінах.

ЛІТАРАТУРА

1. *Войтыла К.* Любовь и ответственность: Фрагменты книги // Иностранная литература. 1991. № 7.
2. *Караткевіч У*. Збор твораў: У 8 т. Мн., 1990. Т. 6.
3. *Мень А.* В поисках подлинного Христа: Евангельские мотивы в западной литературе // Иностранная литература. 1991. № 3.
4. Толковая Библия: В 12 т. Пб., 1912. Т. 9.
5. Францыск Скарына і яго час: Энцыкл. даведнік. Мн., 1988.

Оксана Канторович

О ВОЗМОЖНОСТЯХ ЖАНРОВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕС А. МАКАЕНКА (НА ПРИМЕРЕ ТРАГИКОМЕДИИ «ТРИБУНАЛ»)

Андрей Макаенок по праву может быть назван одним из наиболее ярких и значимых белорусских драматургов XX в. Несмотря на значительное количество работ, посвященных исследованию его творчества [*1], об угасании интереса к наследию драматурга как со стороны театральных деятелей, так и со стороны исследователей литературы говорить не приходится.

А. Макаенок внес огромный вклад в развитие жанровой системы белорусской драматургии, обогатив не только национальную комедиографию (магистральный жанр творчества), но и ассимилировав доселе нетипичный для белорусского театра жанр трагикомедии. Кроме того, он существенно расширил проблемное поле драматургии, а также провел активные поиски в области формы: «Работая в комедийно-сатирических жанрах, Андрей Макаенок синтезировал элементы разных литературных форм – лубка, фарса, водевиля, героической драмы, сатирической комедии, трагикомедии, аккумулировал достижения народного театра и классических традиций» [5, *17*].

Богатство содержания и оригинальность формы пьес А. Макаенка заставляют говорить о широких возможностях их жанровой интерпертации, открытости для нового прочтения. Драматургия А. Макаенка перерастает рамки одной жанровой дефиниции, требуя панорамного взгляда, учитывающего различные эстетические аспекты. Следует отметить, что подобное восприятие жанра отражено в работах теоретиков драматургии XX в. Так, в своей книге «Жизнь драмы» Эрик Бентли утверждает, что эта категория в XX в. становится подвижной, неустойчивой, поэтому подчас трудно дать однозначное определение жанра. Реальное произведение искусства многопланово. Оно всегда шире, объемнее тех формулировок, в которые его стремятся поместить теоретики и критики. В практике художественного анализа бывает трудно установить жанр того или иного произведения и приходится считаться с тем, что в одной пьесе уживаются и сосуществуют многие жанровые возможности. А потому, в сущности, «никто не мешает нам рассматривать одну и ту же пьесу то как мелодраму, то как трагикомедию, то как что-то еще, если это помогает

выявить ее внутренние свойства. Ведь в этой области, как и во всякой другой, действительность многолика и многогранна, и рассмотрение каждой из граней дает какое-то определенное преимущество» [1, *200*]. Жанр не «застывшая форма», не «приговор», который выносит сначала сам автор, а потом литературоведы и театральные критики пьесе и драматургу. Жанр есть точка зрения. И взгляд на пьесу с позиции разных жанров необходим, утверждает Бентли, так как это обогащает наше понимание произведения искусства.

Рассмотренные с таких позиций, пьесы Андрея Макаенка представляют собой богатый материал для исследования жанровых потенций, заложенных в них. Открытость к интерпретациям, множественность прочтения свидетельствуют о вневременном характере проблем, поставленных автором в произведениях. Яркие, злободневные пьесы «Камни в печени», «Лявониха на орбите» полностью соответствовали потребностям и духу времени, обладая также и несомненными художественными достоинствами. Именно благодаря этим произведениям А. Макаенок снискал себе популярность и репутацию талантливого сатирика. В них обозначились характерные для всего его творчества черты: образы выразительные, полнокровные; речь, понятная и близкая белорусскому читателю, щедро сдобренная веселым крестьянским юмором; проблематика актуальная.

И тем не менее по-настоящему талант Макаенка-драматурга проявился, на наш взгляд, в тех пьесах, где он обращается к эксперименту, связанному в первую очередь с преодолением традиционных жанровых ограничений, в частности, к трагикомедии. Стоит напомнить, что из всех драматических жанров трагикомедия является наименее каноничной, наиболее подвижной и чрезвычайно сложной, следовательно, наиболее открытой для индивидуально-авторских модификаций. Трагикомедиями А. Макаенок назвал две свои, по признанию многих исследователей лучшие работы «Затюканный апостол» и «Трибунал», опубликованные с разницей всего в один год: в 1969 и 1970 г. соответственно. Здесь мы подробнее остановимся на пьесе «Трибунал», особое внимание обращая на определение ее *жанрового своеобразия.*

Необходимо оговориться, что трагикомедией «Трибунал» можно назвать условно. Одной из главных особенностей собственно трагикомедии является то, что она, как отмечает С. Гончарова-Грабовская, строится на контрастах, разрушающих эмоциональное единство произведения. Герой трагикомедии совмещает в себе и положительные, и отрицательные качества, которые составляют противоречивое единство взаимоисключающих нравственных критериев [2, *160*]. Нам представляется маловероятным, чтобы автор «Трибунала» мог предполагать создание пьесы, отражающей двойственный, противоречивый взгляд на изображаемые события, выбирая в качестве сюжетной основы события Великой Отечественной войны. Здесь амбивалентность, свойственная трагикомедии, просто недопустима, учитывая тот глубоко трагический след, который оставила война в сердце каждого белоруса. Ясность помогают внести комментарии, данные самим автором:

«Меня долгое время сдерживала проблема жанра. Хотелось сохранить в пьесе героический суровый пафос Великой Отечественной войны и в то же время остаться верным комедийному жанру. <...> Так обрело контуры сочетание трагического и комического – трагикомическая основа будущей пьесы» [4, *383*]. О трагикомическом мироощущении, таким образом, здесь говорить неправомерно. Под трагикомедией (возможно, за неимением другого термина) автор подразумевает соединение элементов трагедии и комедии без возникновения нового – собственно трагикомического – эстетического качества. Наиболее адекватное, на наш взгляд, жанровое определение пьесы «Трибунал» принадлежит Я. Усикову, одному из исследователей творчества А. Макаенка. Он называет пьесу «первой в истории белорусской литературы *героической комедией*» [5, *71*]. Такое определение, по нашему мнению, отражает специфику соединения трагических и комических элементов в этом произведении.

Говоря об особенностях конфликта в пьесе, многие исследователи отмечают его непреходящую актуальность. Несмотря на то, что конфликт локализован и во временном (оккупация Беларуси во время Великой Отечественной войны), и в пространственном (маленькая деревня на Гомельщине) отношении, проблемы, которые затрагивает драматург, имеют универсальный характер. Начинаясь как семейная драма, пьеса с каждой репликой, с каждым поворотом действия выносит локальный семейный конфликт на уровень общественно-политического, гражданского масштаба.

Наиболее сильный образ в пьесе – Терешка. В. Фролов характеризует его как «типический образ, вбирающий в себя национальные и интернациональные черты» [6, *177*]. Терешка – персонаж, безусловно, положительный, настоящий патриот, личность героическая. В то же время изображается главный положительный герой средствами преимущественно комическими. Смех, использованный не в качестве оружия обличения, а для создания образа положительного героя, – несомненное новаторство А. Макаенка. И специфика пьесы «Трибунал» состоит в первую очередь в том, что лежащий в ее основе социальный конфликт, характерный в большей степени для героической драмы или трагедии, раскрывается комедийными средствами.

Комедийные приемы представлены во всем своем богатстве и разнообразии: это и фарсовые элементы (избиение женой мужа, распластанного у нее на коленке), и характерный для А. Макаенка колоритнейший крестьянский юмор, и сатирическое восприятие Терешки, сохраняющееся практически на протяжении всей пьесы, вплоть до того момента, когда выясняются истинные мотивы его поступков.

В то же время нельзя не заметить трагическое начало пьесы. Как подчеркивает С. Лавшук, в образе Терешки присутствуют параллели с героями античной трагедии, а именно: «наличие трагической вины, разработка вечных мотивов патриотического самопожертвования, внимание к коллизиям, основанным на проблематичности права детей судить своих родителей»

[3, *159*]. Последнее относится скорее к образу сына Терешки, Володьки, чья смерть в конце пьесы усиливает ее трагическую составляющую. Одно дело отдать жизнь за Родину – поступок, характерный для героического персонажа; другое – спровоцировать смерть наиболее близкого и родного человека. Это кардинально меняет эстетическую окраску произведения и образа главного героя, придавая им трагический оттенок. Я. Усиков замечает, что здесь следует говорить о трагичности обстоятельств, о трагической окраске конфликта, о трагизме характеров, в первую очередь характера Володьки, а затем его отца – Терешки Колобка [5, *77*]. Безусловно, Володька – персонаж наиболее трагический. В его душе происходит борьба двух сил – любви к отцу и долга перед Родиной – канонический трагический конфликт, разрешаемый (не менее традиционно) смертью героя.

Таким образом, пьеса «Трибунал» совмещает в себе жанровый потенциал трагедии, драмы, комедии. Перед нами яркий образец жанрового синтеза, свойственного художественной парадигме XX в. И это делает пьесу заметным достижением в контексте мирового литературного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бентли Э.* Жизнь драмы. М., 1978.
2. *Гончарова-Грабовская С.* Комедия в русской драматургии 1980–1990-х гг. (жанровая динамика и типология). Мн., 1999.
3. *Лаўшук С.* Сучасная беларуская драматургія. Мн., 1977.
4. *Макаёнак А.* Збор твораў: У 5-ці т.Мн., 1987. Т. 1
5. *Усікаў Я.* Андрэй Макаёнак: нарыс жыцця і творчасці. Мн., 1984.
6. *Фролов В.* Очистительное пламя сатиры // Неман. 1977. № 6.

Полина Ткачева

РАЗРУШЕНИЕ ГРАНИЦ ЖАНРА СКАЗКИ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (В. С. ВЫСОЦКИЙ «ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ…»)

Свое произведение «Лукоморья больше нет…» В. С. Высоцкий во вступлении называет антисказкой [1]. Лукоморье – сказочное пространство, которое автор целенаправленно разрушает, чтобы создать пространство внесказочное (антисказочное) и наполнить его соответствующими персонажами.

«Лукоморья больше нет…» – первый шаг к разрушению сказочного сюжета. Автор сразу обозначает грань между сказочным и современно-поэтическим, далее иронически поясняя причину:

От дубов простыл и след,
Дуб годится на паркет –
Так ведь нет… [1]

В этом первом столкновении сказочного и антисказочного пространства с последующим его разрушением и кроется начало смехонаполнения произведения. Происходит столкновение ожидаемого (в данном случае сказочного Лукоморья) с неожиданным

видением автором «современного» Лукоморья, которого «нет». Это авторское «нет» – основа последующего построения всего произведения. Объясняя, почему исчезло Лукоморье, автор наполняет свое произведение современными реалиями и таким образом превращает внесказочную действительность в современную, созданную эзоповым языком, что сближает данное произведение с сатирическими. Это сразу же ощущается в строках, содержащих ответ на вопрос «Куда же подевались дубы?»:

Выходили из избы

Здоровенные жлобы,
Порубили все дубы
На гробы…[1]

В самой рифме этого отрывка заложено сожаление из-за прощания со сказкой, строки заканчиваются на «бы»: избы, жлобы, дубы, гробы. Строчки легко переходят в народное выражение «Если бы, да кабы…». Таким образом, произведение развивается по своим законам: отрицание «Лукоморья больше нет» переходит в сожаление об этом отрицании – «бы».

Однако ясно, что разрушение не происходит вне условий, ведь чтобы разрушить Лукоморье (сказочное пространство) по чисто сказочным законам, нужно преодолеть преграду, защищающую его. В сказке силы добра и зла всегда защищают свои границы, а потому ее смысл состоит в торжестве добра над злом, что и является, по сути, покорением территории сил зла (например, смерть Кощея) или защитой силами добра своего пространства (например, победа над Змеем Горынычем) и т. д. Что же происходит в данном случае? Сказочное пространство лишено своей защиты, в результате чего оно и разрушилось:

Тридцать три богатыря
Порешили, что зазря
Берегли они царя
И моря,
Каждый взял из них надел,
Кур завел и в нем сидел,
Охраняя свой удел
Вне у дел…[1]

В первой части этого отрывка преобладает аллитерация: звук «р» символизирует твердость и решимость (*богатыря, зря, царя, моря*), что напоминает о сказочном образе сильных богатырей, хотя опять-таки автор верен своим разрушительным замыслам: во-первых, все «зря», во-вторых звук «р» оказывается мягким [р’] (а мягкость и твердость не соединимы). Между тем резкий, неожиданный переход во второй части отрывка к необычной для богатырей унизительной теме их занятий сопровождается и усиливается аллитерацией звука «л»: *взял, надел, сидел, удел, вне у дел*. Образ трансформируется и по содержанию, и по форме. Становится ясно, что сказочное пространство разрушается из-за того, что силы, защищавшие его, разобщены. Их некому собирать, ибо:

Ободрав зеленый дуб,
Дядька ихний сделал сруб.
С окружающими
Туп стал и груб,
И ругался день-деньской
Бывший дядька их морской,
Хоть имел участок свой
Под Москвой…[1]

Первая часть отрывка имеет аллитерацию взрывного характера: *дуб, сруб, туп, груб* (в этом скрывается сила возмущения); вторая часть переходит в народное «ой»: *морской, день-деньской, свой, Москвой*. Слово «Москва» окончательно разрушает сказочное пространство, ибо действие происходит не в традиционном «некотором царстве, некотором государстве», а в весьма конкретном месте (под Москвой), где живут сказочные «несказочные» герои. Они совершают свои «подвиги», которые в конечном счете вынуждают автора изменить к ним свое отношение полностью: из богатырей они превращаются в обычных мужиков:

А русалка – вот дела! –
Честь не долго берегла
И однажды, как смогла –
Родила!
Тридцать три же «мужука»
Не желают знать сынка:
Пусть считается пока
Сын полка…[1]

Кроме того, что в этом отрывке убаюкивающее «ла» (в части о русалке) сменяется на отрывистое «ка» (в части о богатырях-«мужуках»), здесь же сталкиваются и два образа. С одной стороны, ни больше ни меньше, как 33 (уже не богатыря), но все же мужика, которые, кстати, не разделяются и в традиционной сказке (там они выступают как единый сказочный персонаж, хоть их и 33), а с другой – одна русалка, у которой есть сын. Вполне возможное приобретение для сказочной Русалки [2, *454–461*]. Между тем перед нами русалка, с одной стороны, лишенная своей внутренней сказочной силы «как смогла – родила», с другой – она внешне остается все еще русалкой, и в этом несоответствии формы и содержания образа и кроется, на наш взгляд, авторский прием разрушения сказочного континуума.

Нету мочи, нету сил:
Леший как-то не допил,
Лешачиху свою бил и вопил:
Дай рубля, прибью а то,
Я ль добытчик, али кто?
А не дашь – тогда пропью долото! [1]

Это совершенно несказочный леший, потому что он, как герои басен, наделен несвойственными чертами: во-первых, «по-человечески» пьющий, что не совсем характерно для мифологического лешего, у которого всегда в достатке медовуха, и пьет ее он в одиночку редко (чаще потчует медведя); и не буянит он, а любит «соснуть часок-другой» [2, *325*]; во-вторых, быт его организован почти по-человечески («долото», которое он собирается пропить); в третьих, совершенно как пьяница-подкаблучник леший просит дать «рубля». А между тем у настоящего сказочного лешего деньги водятся в избытке. Вот, например, в быличке из Олонецкой губернии во время сватовства леший «развернул бумажник – денег гибель, деревню покрыть можно…» [2, *323*].

Я ли ягод не носил! –
Снова леший голосил, –
А коры по скольку кил приносил!
Надрывался издаля –
Все твоей забавы для!
Ты ж жалеешь мне рубля…
Ах ты, тля! [1].

В данных отрывках преобладает аллитерация «л»: *сил, пил, бил, вопил, рубля, носил, леший, голосил, кил, приносил, издаля, для , рубля, тля*. Кроме строк, связанных с угрозами прибить или пропить долото, эти строки заканчиваются на «то», что характерно для разговора «недоперепившего» мужика: «а то», «за то».

Сюжет антисказки В. С. Высоцкого также антисказочный; для большинства фольклорных сказок характерен хроникальный тип сюжета, где «а» сменяет «б», «б» сменяет «в» и т .д. Например, колобок катится и по дороге встречает одного за другим персонажей; или сказка «Репка», где сюжетная линия поддерживается появлением бабки, внучки, Жучки, кошки, мышки, а связывает их общее дело: надо вытащить репку. В нашей антисказке герои также появляются один за другим, но они не объеденены общим делом (или общим персонажем), а как раз разъединены: появляются жлобы, затем добрый молодец (который совершил «подвиг» – сжег дом), далее 33 богатыря, их дядька, кот, потом русалка и 33 мужика (они же в прошлом богатыри), колдун, бородатый Черномор, коверный самолет, за ним леший с лешачихой, невиданные звери с егерями и – всё! Сюжет держится на разрушенном лукоморском пространстве, нет общего объединяющего героя, нет общей цели. Сказка разрушена окончательно, она обрывается, т. е. заканчивается ничем и ведет в никуда.

Разрушение сказки, на наш взгляд, метафорический прием. В сказку хочется верить, но автор задается вопросом: «Где сказка? Где Лукоморье? Разрушено? Почему?» И отвечает: «Сказка, в которую так хочется верить, разбивается о нашу действительность, разрушается ею, ибо произошли необратимые изменения, которые и уничтожили сказку».

ЛИТЕРАТУРА

1. На концертах Владимира Высоцкого. Диск № 2 «Спасите наши души». М., 1987.
2. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Под ред. Н. С. Шапарова. М., 2001.

Ганна Бутырчык
Марына Казлоўская

«ЯНО – НАША ЗЯМЛЯ, НЕЛЮБІМАЯ НАМІ І СТРАШНАЯ...»: СІМВОЛІКА ДЗІКАГА ПАЛЯВАННЯ Ў АПОВЕСЦІ У. КАРАТКЕВІЧА «ДЗІКАЕ ПАЛЯВАННЕ КАРАЛЯ СТАХА»

Асоба Уладзіміра Караткевіча сталася знакавай для беларускай культуры XX ст. Значэнне яго творчасці не абмяжоўваецца стварэннем беларускай гістарычнай літаратуры альбо небывалай дагэтуль папулярнасцю айчыннага пісьменства ў масавага чытача. Напісанае ім належыць вечнасці. Уладзімір Караткевіч, як і Ян Баршчэўскі і Вацлаў Ластоўскі, тварыў нацыянальны міф, адкрываючы таямніцы беларускай душы.

Філасофская глыбіня і маштабнасць творчасці У. Караткевіча яскрава выяўляецца ў аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха» (1950, 1958). Варта пагадзіцца з меркаваннем А. Макміліна: «Дзікае паляванне караля Стаха» працуе на ўсіх узроўнях: як гатычны аповед, поўны жахаў, як дэтэктыў, як любоўная гісторыя, як апісанне старой культуры і сумнага яе заняпаду, часткова ад нанесеных самой сабе ран, і, апрача ўсяго, як сцвярджэнне жыццяздольнасці Беларусі» [4, *272*]. Спасцігнуць глыбінны сэнс твора, які

найчасцей разглядаецца як гістарычна-дэтэктыўная аповесць, дазваляе шматузроўневая інтэрпрэтацыя сімвала дзікага палявання.

Сімвал найчасцей вызначаюць, суадносячы яго з сумежнымі катэгорыямі вобраза і знака. Сімвал – вобраз, узяты ў аспекце сваёй знакавасці (дзе прадметны вобраз і яго глыбінны сэнс суадносяцца як план выражэння і план зместу). Аднак, у адрозненне ад вобраза, сімвал не тоесны самому сабе, а ў адрозненне ад знака, прадугледжвае сэнсавую множнасць. Можна казаць пра адсутнасць у сімвала непасрэднай сувязі і тоеснасці зместу з тым, што сімвалізуецца. Гэта стварае шырокае поле для шматлікіх інтэрпрэтацый. Дыялагічная прырода мастацкай творчасці, дэкларываная М. Бахціным і яго наступнікамі (напрыклад, інтэртэкстуальнасць Ю. Крысцевай), дазваляе сцвярджаць, што тлумачэнне сімвала ёсць дыялагічная форма ведаў, а значыць глыбінны сэнс сімвала раскрываецца ўнутры сітуацыі дыялога. Прыкладамі разгляду сімвала ў шырокім культуралагічным кантэксце могуць быць тэорыі З. Фрэйда і К. Юнга (сімвал і праблема несвядомага), Э. Касірэра (сімвал і праблемы культуры), Л. Вітгенштэйна (сімвал і праблемы мовы), М. Хайдэгера (сімвал і экзістэнцыя). Пры дэшыфроўцы сімвала, такім чынам, улічваецца як тэкставая, так і пазатэкставая рэальнасць. Змястоўнасць сімвала дэтэрмінуецца яго шматзначнасцю. Літаральны, першасны сэнс арганічна спалучаецца з другасным, іншасказальным. Як сцвярджае С. Радыёнава, «аб’ядноўваючы розныя планы рэальнасці ў адзінае цэлае, сімвал стварае ўласную шматпластавую структуру, сэнсавую перспектыву, тлумачэнне і разуменне якой патрабуе ад інтэрпрэтатара работы з кодамі рознага ўзроўню» [5, *899*].

Відавочнымі ўзроўнямі вытлумачэння сімвала дзікага палявання з’яўляюцца гістарычны (легенда пра паляванне караля Стаха) і дэтэктыўны (выкрыццё Беларэцкім палявання Дубатоўка). Ключ да спасціжэння глыбіннага, надтэкставага сэнсу сімвала дае інтэрпрэтацыя дзікага палявання аўтарам старажытнай легенды: «*Яно – наша зямля, нелюбімая намі і страшная*» [3, *48*].

Ананімны аўтар легенды атаясамлівае дзікае паляванне з зямлёй. Паняцце *наша зямля* можа разглядацца У. Караткевічам на некалькіх узроўнях: спадчына, Балотныя Яліны; краіна, Беларусь; Сусвет. Адпаведна дзікае паляванне можна раскрываць у дачыненні да гісторыі роду (Яноўскія), на-рода (беларусы), чалавецтва. Кожны папярэдні кампанент выступае складнікам наступнага, суадносячыся з ім як частка з цэлым. Месца (прастора) і гісторыя (час), такім чынам, з’яўляюцца асноўнымі катэгорыямі пры аналізе пазначанага сімвала.

Дзікае паляванне цесна звязана з беларускімі балотамі, яно прыходзіць з іх і ў іх знікае. Пісьменнік выкарыстоўвае ўсю палітру сэнсавых адценняў паняцця: балота і балоты (*вячэрнія, рудыя*), твань (*жахлівая, халодная*) і твані (*жахлівыя*), дрыгва (*гіблая, жахлівая, халодная, безнадзейная*), багна (*смярдзючая*). Таксама ў значэнні *балота* ўжываюцца словы *прорва* і *бездань*. Апісваючы Балотныя Яліны, Беларэцкі падкрэслівае: «*Трэба быць чалавеканенавіснікам, каб выдумаць такія мясціны*» [3, *11*]. Тапонімы, якія

выкарыстоўвае У. Караткевіч, утрымліваюць у сабе адмоўна канатаваную семантыку нізу/пераходнасці: Балотныя Яліны, Волатава Прорва, Халодная Лагчына. Балота – цэнтр нацыянальнага космапсіхалогасу – успрымаецца героямі выключна як праклятае месца, нешта адмоўнае, варожае чалавеку. Жыхары не любяць гэтых мясцін, таму што баяцца іх.

Атмасфера жаху пануе ў Балотных Ялінах. Частотны аналіз твора паказаў, што ў аповесці дамінуюць словы *жах, холад, змрок*, вытворныя ад іх, а таксама іх сінанімічныя рады. У апісанні краявідаў найчасцей выкарыстоўваюцца словы *страшны і жахлівы*: «*самы жахлівы, самы безнадзейны з нашых краявідаў, тарфяныя балоты*» [3, *11*], *жахлівая твань, дрыгва, зліва; жахлівыя дрэвы, ночы, жахлівы край*. Наваколле і насельнікаў Балотных Ялінаў агортвае *невядомы начны жах, жах смяротны, апакаліптычны жах, цёмны, незразумелы, нязнаны, тупы, нясцерпны, невымоўны, божы жах, жах мінулага*. Жах суправаджае, прычыніць дзеянне: героі *крычаць жахліва, дрыжаць жахліва, глядзяць з жахам, млеюць ад жаху, курчацца ад жаху, прадчуваюць з жахам, халадзеюць і вар'яцеюць ад жаху*. У герояў жахлівыя і страшныя твары.

«*Жах, які настойваецца гадамі, які становіцца нарэшце звыклым станам для арганізма, ад якога не пазбаўляюцца нават у сне*» [3, *37*] – гэта і ёсць дзікае паляванне, якое праследуе чалавека ўжо не ў знешнім, але ва ўнутраным свеце. У такім рэчышчы сімвал можна разглядаць як варыянт юнгіянскага архетыпа Ценю ці суадносіць з фрэйдаўскім Яно. Дзікае паляванне – з аднаго боку, гэта тое, што паралізуе волю, не дазваляе раскрыцца індывідуальнасці чалавека. Але разам з тым менавіта яно не дае «*чужынцамі быць*» і прымушае чуць, «*як сэрца начамі аб радзімай староньцы баліць*», яно трансфармуе *незразумелы, нязнаны, тупы, нясцерпны, невымоўны жах* у «*за краіну радзімую жах*». Падобны зварот да М. Багдановіча ў дадзеным кантэксце невыпадковы, бо тэма нацыянальнага самавызначэння хвалявала абодвух пісьменнікаў, суаднесенасць дзікага палявання са старадаўнім гербам нават на ўзроўні тэкставага параўнання твораў двух аўтараў відавочная.

Разгледзім семантычнае напаўненне словазлучэння *дзікае паляванне*, якое ў прыведзенай цытаце («*Яно – наша зямля, нелюбімая намі і страшная*») пазначана займеннікам *яно*. Слова *паляванне* абазначае пошукі і высочванне звяроў, птушак з мэтай знішчэння або лоўлі. У кантэксце твора слова набывае дадатковыя значэнні, якія суадносяцца з семантыкай слова *пагоня*: супольнасць людзей, якія некага пераследуюць, а таксама імкненне дасягнуць пэўнай мэты (адпомсціць, запужаць наваколле, авалодаць чужой спадчынай). *Дзікі* значыць неўтаймаваны, шалёны, люты, зверскі, нелюдзімы. Адпаведна *дзікае паляванне* – самы першабытны, жывёльны пласт чалавечай душы, дзе не існуюць/занядбаныя чалавечыя законы. На ўзроўні грамады *дзікае паляванне* ператвараецца ў вайну ўсіх супраць усіх, у бясконцую помсту і самазнішчэнне, што вядзе да вяртання/замкнёнасці на мінулым. Гэта пазбаўляе чалавецтва

будучыні, ствapae сітуацыю хаосу, адвечнага станаўлення: «балота» паглынае, але нічога не нараджае.

Гісторыя Балотных Ялін – гісторыя паступовага заняпаду роду Яноўскіх. Маёнтак знаходзіцца ў стане пастаяннай «*аблогі і знутры, і звонку*» [3, *53*]. Гэта халодны дом-крэпасць і адначасова дом-турма, які «*цягне з людзей жыццё*» [3, *26*], дзе пакутліва чакаюць гвалтоўнай смерці нашчадкі Рамана Яноўскага, не маючы права пакінуць альбо пазбыцца сваёй спадчыны. Яны не любяць свайго дома. У Балотных Ялінах Надзею трымаюць «*законы роду...супраць якіх не пойдзеш*» [3, *32*]. А яе род – праклятыя і асуджаныя на смерць. Выміранне Яноўскіх – помста дзікага палявання. Паміраючы, Стах пракляў род свайго забойцы да дваццатага калена (менавіта столькі паплечнікаў загінула разам з ім): «*Мы яшчэ з'явімся да цябе, і да дзяцей тваіх, і да нашчадкаў тваіх, я і маё паляванне. Да дваццатага калена будзем мы помсціць бязлітасна, і не схаваецеся вы ад нас*» [3, *46*]. Прывіднае паляванне сталася «*зброяй д'ябла, праўды, помсты і кары*» [3, *47*]. Падобная амбівалентная расшыфроўка закладзеная ў самой прыродзе сімвала.

Надзея – апошняе, дваццатае калена роду, і на яе душу ўжо палюе дзікае паляванне. Блакітная Жанчына, здань якой прарочыць хуткую пагібель, належала да роду і, асуджаная на страту ўласным мужам, перад смерцю пракляла сваіх нашчадкаў: «*Косці мае не супакояцца, пакуль не здохне апошняе змеяня гэтай пароды*» [3, *36*]. Яноўскія, такім чынам, праклятыя двойчы. Да сямейнага (унутранага) праклёну дадаецца праклён знешні. Блакітная Жанчына з'яўляецца Ценем Яноўскай. Надзея не мае надзеі, яна вінаватая ў тым, што нарадзілася Яноўскай, грэх роду – яе прыроджаны грэх: «*Што зробіш, нашчадкам за ўсё трэба плаціць, і на мне род Яноўскіх згіне*» [3, *33*]. Яна не можа пераадолець радавы праклён, бо «*гэта страшная штука "род"*» [3, *20*]. Таму Надзея адмаўляе свайму роду, а значыць, сабе самой, у праве на існаванне: «*Зямля не для нас*» [3, *38*]. Выратаванне для апошняй з Яноўскіх магчыма праз зыход, знешні (адкрыццё для сябе Сусвету) альбо ўнутраны (пераадоленне ў душы адвечнага жаху). Між тым дом для Надзеі тоесны Сусвету, пра іншае яна толькі мроіць: «*Як мне хочацца часам на цёплае сонца, пад шаты сапраўдных дрэў, якія тут не растуць. Мне часам сняцца яны – маладыя, вялізныя, пышныя, як зялёнае воблака. І воды, такія светлыя, такія поўныя, што дух займае, што спыняецца ад шчасця сэрца. А тут гэтыя агідныя яліны, дрыгва, змрок...*» [3, *33*].

Дзікае паляванне праследуе не толькі прадстаўнікоў роду Яноўскіх, ад яго пакутуюць не вінаватыя перад Стахам жыхары наваколля, чужы для шляхецкага роду народ. Прычына з'яўлення дзікага палявання на ўзроўні краіны-народа – унутраны разлад, адчужанасць паміж шляхтай і мужыкамі. Шляхта атаясамлівае сябе з усім народам, не ўключаючы ў гэтую катэгорыю сялянства, і наадварот: «*Вякамі ішла гэтая мяжа паміж адными і другімі – і вось канец, лагічнае завяршэнне: адзічэнне, цемра ва ўсёй дзяржаве, тупы жах, голад, вар'яцтва. І ўся Беларусь – адзінае поле смерці, над якім вые вецер, гной*

пад нагамі тлустай, задаволенай усім худобы» [3, *108*]. Тое, што шляхта і мужыкі ўтвараюць адзін народ, усведамляе інтэлігент Андрэй Беларэцкі – чужаніца ў Балотных Ялінах. Пытанне нацыянальнай ідэнтыфікацыі хвалюе героя, які шукае свой народ, а значыць, сваё месца ў свеце.

Люстраным вобразам Андрэя Беларэцкага з’яўляецца Андрэй Свеціловіч. Абодва – маладыя, вераць у адну ідэю, кахаюць адну жанчыну. Аднолькавасць імёнаў указвае на падабенства функцый. Падкрэслім асветніцкую ролю герояў: імкненне зрабіць невядомае вядомым, прынесці святло і цеплыню ў змрочныя і халодныя Балотныя Яліны. Адсюль і адпаведныя прозвішчы ***Свец***іловіч – той, хто свеціць, нясе, ловіць святло. У прозвішчы ***Бел***арэцкага прачытваецца корань -бел-, які можа атаясамлівацца і з ***бел***ым колерам і этнонімам ***бел***арус. А. Верабей мяркуе, што «прозвішча Беларэцкі назыўное. Варта толькі змяніць дзве літары, і атрымаецца “Беларускі”» [2, *214*]. Даследчык таксама ўказвае на этымалогію імені Андрэй, якое перакладаецца з грэчаскай як «мужны» [2, *214*]. У хрысціянскім кантэксце гэтае імя асацыіруецца з Андрэем Першазванным – апосталам, які першым пайшоў за Ісусам Хрыстом. Менавіта з асобай апостала Андрэя звязваюць прыход хрысціянства на славянскія землі. Падабенства асветніцкай функцыі Андрэя Першазваннага і герояў У. Караткевіча відавочнае.

Ні жыхары маёнтка, ні сяляне не ведаюць сапраўднай прыроды дзікага палявання, іх жах паходзіць менавіта ад няведання. Адпаведна пераадоленне жаху магчыма праз тлумачэнне невядомага, разгадку таямніцы. Андрэй Свеціловіч не можа перамагчы дзікае паляванне. Ён – свой у Балотных Ялінах. Ён – частка Яноўскіх, значыць, і частка палявання. Менавіта Свеціловіч, у якога радавая віна ў крыві, становіцца апошняй ахвярай помсты і сімвалам выкуплення граху сваіх продкаў. Раскрыць таямніцу можа толькі чужаніца, які не верыць у дзікае паляванне, не мае ў душы векавечнага смяротнага жаху, «*жаху нашчадкаў*». Звернем увагу на тое, што Беларэцкі толькі выкрывае дзікае паляванне Дубатоўка, знішчаюць «паляўнічых» Рыгор і мужыкі. Аднак пагібель Дубатоўкавага палявання не спыняе працэсу самаразбурэння народа, паколькі крывавае супрацьстаянне працягваецца, «паляўнічыя» толькі мяняюцца месцамі. Помста не можа стаць падмуркам нацыянальнай еднасці, яна спараджае новы разлад.

Людзі на балоце жывуць адасоблена ад свету. Іх прастора замкнёная ў дакладна акрэсленых межах. Балотныя Яліны для іх жыхароў атаясамліваюцца з усёй краінай. Лагічна выказаць меркаванне, што і на ўзроўні зямлі – краіны – Беларусі невядомы жах нараджаецца няведаннем гісторыі, непрыняццем сваёй спадчыны, менавіта таму наша зямля «*нелюбімая намі і страшная*».

У дадзеным кантэксце цікавасць выклікае займеннік *наша*, што выкарыстоўваецца ў дачыненні да зямлі, паколькі прыналежнасць тут можна выявіць толькі праз суаднясенне выказвання з асобай моўцы, які ў аповесці застаецца ананімным. Ён можа разглядацца як прадстаўнік роду (спадчына,

нелюбімая Яноўскімі), народа (Бацькаўшчына, страшная для беларусаў), чалавецтва («*зямля не для нас*»).

С. Аверынцаў сцвярджае: «Сама структура сімвала накіравана на тое, каб даць праз кожную асобную з’яву цэласны вобраз свету» [1, *976*]. Паспрабуем прасачыць, як У. Караткевіч, распавядаючы гісторыю Балотных Ялін, робіць яе гісторыяй Сусвету, ад прыватнага прыходзіць да універсальнага. Параўнаем два ўрыўкі. Найперш фінал рукапісу, з якога Андрэй Беларэцкі даведваецца пра дзікае паляванне: «*Па верасе, па гіблай дрыгве скача дзікае паляванне і будзе скакаць да тых часоў, пакуль існуе свет. Яно – наша зямля, нелюбімая намі і страшная. Злітуйся з нас, Божа!*» [3, *48*]. І фінал аповесці: «*У жахлівым маўчанні шалёна скача над зямлёю дзікае паляванне караля Стаха. <…> Не прайшоў ягоны час, пакуль ёсць цемра, голад, нераўнапраўе і цёмны жах на зямлі. Яно – сімвал усяго гэтага*» [3, *197*]. Відавочна, што ў абодвух урыўках даецца аўтарская расшыфроўка сімвала, акцэнтуецца думка, што дзікае паляванне не абмяжоўваецца паляваннем Стаха ці Дубатоўка, што яно «*будзе скакаць... пакуль існуе свет*», што яно ёсць «*цемра, голад, нераўнапраўе і цёмны жах на зямлі*». У першым выпадку дзікае паляванне разглядаецца ў дачыненні да Балотных Ялін (***па*** *верасе,* ***па*** *гіблай дрыгве*). Яно выступае своеасаблівай повяззю часоў. Яно – гісторыя і сучаснасць роду Яноўскіх і Балотных Ялін. Дзікае паляванне – «*жах мінулага, апакаліпсіс ягоны, смерць*» [3, *130*], гэта мінулае, якое пазбаўляе людзей будучыні. Яно – смерць, якая замяніла сабой жыццё, у ім час перастае існаваць, пераходзячы ў вечнасць. У другім урыўку аўтар выходзіць на ўзровень Універсуму: паляванне скача «***над*** зямлёй». І гэта яшчэ раз падкрэсліваецца ў апошнім сказе аповесці: «*Хаваючыся напалову ў тумане, імчыць* ***над*** *змрочнай зямлёй дзікае паляванне*» [3, *197*].

Такім чынам, праведзенае даследаванне выявіла, што сімволіку дзікага палявання нельга зводзіць выключна да гістарычна-прыгодніцкай канвы твора, абмяжоўваючыся паляваннем Стаха і Дубатоўка. Звяртаючыся да вобраза дзікага палявання, У. Караткевіч праз асобныя з’явы дае цэласны вобраз свету, выходзячы на шырокія абагульненні. Аўтарскае азначэнне «*яно – наша зямля*» дазваляе прасачыць сімволіку дзікага палявання на розных узроўнях, дэтэрмінаваных значэннем слова *зямля*: спадчыны – роду, краіны – народа, Сусвету – чалавецтва. Амбівалентнасць сімвала, узаемазваротнасць яго сэнсавых адценняў дазваляе меркаваць, што дзікае паляванне – гэта не толькі жах, адчужанасць, унутраны разлад, але і ўнутраны імператыў, адначасова зброя д’ябла і праўды. Невядомы жах (дзікае паляванне) нараджаецца няведаннем гісторыі, непрыняццем сваёй спадчыны, менавіта таму наша зямля «*нелюбімая намі і страшная*». Гармоніі, суладдзя можна дасягнуць толькі праз любоў да сваёй бацькаўшчыны – роду, краіны – народа, Сусвету – чалавецтва.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Символ // Лит. энцикл. терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003.

2. *Верабей А. Л.* Уладзімір Караткевіч: жыццё і творчасць. Мн., 2005.

3. *Караткевіч У.* Дзікае паляванне караля Стаха. Збор твораў. У 8 т. Мн., 1990. Т. 7.

4. *Макмілін А.* Беларуская літаратура ў 50–60-я гады XX ст. Мн., 2001.

5. *Радионова С. А.* Символ // Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. Мн., 2003.

Марына Свістунова

ПРЫКАЗКІ Ў СТАРАБЕЛАРУСКІХ ПАЛЕМІЧНЫХ ТВОРАХ

Старабеларускія рэлігійна-палемічныя творы даўно і трывала прыцягваюць увагу гісторыкаў мовы. Тым не менш у справе даследавання іх моўных асаблівасцей існуе багата аспектаў, што яшчэ не набылі адпаведнай навуковай распрацоўкі.

Прадметам дадзенай работы выступае выкарыстанне такіх сродкаў вусна-паэтычнай народнай творчасці як прыказкі ў творах двух аўтараў – Хрыстафора Філалета [*1] («Апокрысіс», 1598 г.) і Іпація Пацея [*2] («Унія» 1595 г., «Ліст да князя Астрожскага» 1598 г., «Антырызіс» 1599 г., «Отпіс на ліст клірыка Астрожскага» 1598–1599 гг.). Фактычны матэрыял узяты з перавыданняў тэкстаў гэтых твораў, змешчаных у Рускай гістарычнай бібліятэцы (т. 7 і 19).

У адпаведнасці з канонамі палемічнага стылю і старабеларускай пісьмовай традыцыяй «Антырызіс» з'яўляецца літаратурным адказам на «Апокрысіс» (а той у сваю чаргу – адказ на кнігу П. Скаргі «Сабор Берасцейскі» 1596 г.). Для таго каб ураўнаважыць аб'ём тэкстаў двух аўтараў, для аналізу выкарыстаны чатыры творы Іпація Пацея. Абраныя творы цікавыя яшчэ і тым, што маюць старапольскія адпаведнікі, а гэта стварае магчымасць для знешняга моўнага параўнання, якое і праводзілася намі ў шэрагу выпадкаў.

Прыказкі з'яўляюцца дасканалымі з (пункту погляду фармальнага выражэння і сэнсавага напаўнення) парэміялагічнымі адзінкамі. Яны вызначаюцца завершанасцю думкі і грацыёзнасцю яе афармлення. Выступаючы як камунікатыўныя адзінкі, яны, бясспрэчна, надаюць моўнаму выразу экспрэсіўнасць і эмацыянальнасць, што з'яўляецца характэрнай стылістычнай асаблівасцю твораў рэлігійнай палемікі.

Прыказкі і, наогул, парэмійны і фразеалагічны фонд старабеларускай мовы выклікаюць асаблівую цікавасць, паколькі «ўзнікненне і фарміраванне беларускага фальклору са сваімі адметнымі асаблівасцямі ішло разам і адначасова з зараджэннем і складваннем беларускай народнасці. Па часу гэты працэс адбываўся ў XIV–XVI стст.» [2, *58*].

У творах Іпація Пацея намі зафіксаваны наступныя прыказкі:

- *баба на торгъ гневалася, а торгъ о семъ ани ведалъ* («Антырызіс», С. 338);
- *опарывшися на молоце, и на воду дмухаеть* (С. 216);
- *познаютъ куколь межы пшеницою* (С. 171);

- *съ пустого корча албо сова, албо пугачъ вылетаетъ* (С. 384);
- *што день – то новина, што чоловекъ – то инъшая вера* (С. 198);
- *хто перъшый – тотъ лепшый* (С. 84) і яе лексічны варыянт
- *хто дужъшый, тотъ лепшый* (С. 179); у «Слоўніку беларускіх прыказак» І. Насовіча зафіксаваны лексічна блізкі варыянт: *хто дужэй, тэй пружэй* [6, *176*];
- *бившы набившы – и плакати не велятъ* (С. 409) і лексіка-сінтаксічны варыянт гэтай прыказкі;
- *сами бьете, сами жалуете, самижъ бивши и плакати не даете* (С. 332);
- *самъ гуду, самъ же и плешу* (С. 290). Цікава, што ў старапольскім тэксце ў адпаведным месцы ўжыта прыказка, якая мае выразныя рытм і рыфму: *sam sobie gędę, sam wesoł będę* («Antirysis», 124);
- *собака брешетъ, а ветръ несетъ* (С. 404). Ужыванне гэтай адзінкі адметнае тым, што сам аўтар кваліфікуе яе як прыказку: *Помени на оную* <u>*прыказку*</u>*: собака брешетъ, а ветръ несетъ* (С. 404). Відавочна, што яна з’яўляецца другаснай ў адносінах да яе старапольскага адпаведніка *sobaka brzesze, a wiatr niesie* («Antirysis», С. 170), на што паказвае форма *ветръ* без устаўнога галоснага. Цяжка рабіць дакладныя вывады аб акцэнталагічным і рытміка-інтанацыйным афармленні дадзенай прыказкі, аднак для захавання рытма і рыфмы ў дзеяслоўнай форме *несетъ* націск павінен быў бы прыпадаць на першы склад (*не́сетъ)*, як і ў старапольскай форме, што не характэрна ўсходнеславянскім мовам;
- *ано бы лепей гасити, коли у суседа горитъ, анижли коли до твоего даху прийдетъ!* («Унія», 30-зв);
- *не мовъ же пышно, бы на зло не вышло* («Отпіс», 488);
- *и Бога не боятся, и людей не встыдаютъся* («Ліст да князя Астр.», 479). Падобныя выразы адзначаюцца і ў мове Філалета (гл. ніжэй), што дазваляе кваліфікаваць іх як устойлівыя;
- *не утаитъся шило въ меху, але врыхле натечетъ съ ковшомъ на брагу!* («Отпіс», 542). Параўнайце з сучаснай прыказкай *шыла ў мяшку (у мяху) не схаваеш (не ўтоіш)* [4, *450*].

У творы Хрыстафора Філалета выяўлены наступныя прыказкі:

- *зе злого торгу – зъ ушима до дому!* («Апокр.», 168);
- *хто Бога, тотъ и людей ся не боитъ!* («Апокр.», 154). Відаць, на базе дадзенага ўстойлівага выразу ўзнік і фразеалагізм *ся Бога бояти и людей встыдати: Ачъ тые новотные оторванцы слушней бы* ***ся Бога бояти и людей встыдати*** *мели!* («Апокр.», 154). Калі папярэдні выраз з’яўляецца сцверджаннем, то гэты – пажаданнем, мае граматычную форму ўмоўнага ладу і ўнутраную рыфму, верагодна, па аналогіі з адпаведным старапольскім выразам *słuszniey by się* ***y Boga bać y ludzi wstydać*** *mieli* («Apokr.», 235);
- *коли у клебана хто озметь, як волка зобралъ!* («Апокр.», 196); адзін з перакладчыкаў [8, *12-13*] “Апокрысіса” на старабеларускую мову назваў гэты

выраз *приповестью*: *И теперъ, коли могутъ, волятъ завше взяти попомъ Лядъскимъ, нижли дати, уживаючи посполите оной* <u>*приповести*</u>*: же коли у клебана хто озметъ, як волка зобралъ!* («Апокр.», 196). У старапольскім тэксце таксама ўжыта лексема *przypowieść* («Apokr.», 303);

- *вишью утопаючи фатаются* («Апокр.», 51) і *тонучій и вишью ся хапаетъ* (С. 116) – гэтыя варыянты ёсць калькі польскіх выразаў *wiszu się gdy toną łapając* («Apokr.», 79) і *tonącу y wiszy się łapa* («Apokr.», 178). Відаць, лексема *вишь* ці *виша* не з'яўлялася агульнавядомай у старабеларускай мове – на палях старадрука падаецца тлумачэнне '*зелья на воде*'. У польскай мове ўжываецца лексема *wisz, wizsar* са значэннем 'асака'. Лексемы *віш, віша́, віша́р, вы́шар, вішэ́й, вішуга́* са значэннем 'старая няскошаная трава' адзначаецца і ў сучасных гаворках на поўдні Беларусі; там жа бытуюць і лексемы *вех, віша́р* са значэннямі 'від асакі' і 'назвы раслін' [9, *317*; 4, *Карта № 278*]. Цікава, што ў канцы XIX-га ст. фалькларысты фіксавалі адзначаную прыказку з лексемай *брытва* – напрыклад, у І. Насовіча: *Хто топицца, и за бритву хопицца* [6, *178*], у П. Шэйна: *Коли тописься, и за бритву хописься* [10, *477*]. А вось у сучаснасці больш пашыраны варыянты з назоўнікам *саломінка*: *Тапелец і за саломінку хапаецца; Як топішся, дык і за саломінку хапаешся; <Той> хто топіцца, <і> за саломінку (саломку) хопіцца* [5, *372*]. (З дыялектнай мовы назоўнікі *вішар, вех* часам трапляюць і ў літаратурную: напрыклад, у Р. Барадуліна *А пакуль няма Вятроў-завейнікаў, Што перапаўзуць мяжу, З* ***вішша*** *навяжу Бухматых венікаў; ...Познім вечарам ля Ўшач Я ламаў журлівы* ***вех****, – Цяжкі, як расяны плач, Лёгкі, быццам зорны смех…*).

Такім чынам, у творах І. Пацея намі адзначана 15 прыказак, у творы Х. Філалета – у тры разы менш, толькі 5. Асаблівасцю «Апокрысіса» можна лічыць наяўнасць вялікай колькасці фразеалагізмаў і канструкцый, блізкіх да парэмій: ***не прошу того о лупину, хто ми ядерко берет****; а подобно, для одержанья ядерка, менше бымъ ся ему зъ лупиною дорожилъ* («Апокр.», С. 43); ***прысягли бы были, же уже Бога за ноги ухватили*** («Апокр.», С. 198); *а кто ся разъ присягу зкгвалтити охинетъ, тому и потомъ завше* ***криво присягнути, яко ягоду проколкнути****!* («Апокр.», С. 46 адв.). Маюцца падобныя канструкцыі і ў творах Пацея: *Але* ***найдеться на таковый*** *завилый и фальшивый* ***узолъ таковая швайца,_которая тотъ узолъ розвяжетъ*** («Ліст да князя Астр.», С. 480); ***пусти только ушы на торгъ, зоставъ другое ухо стороне****, доведаешься и большей того, анижъ ся тутъ написано!* («Антыр.», С. 168). Магчыма, гэтую канструкцыю трэба разглядаць як своеасаблівае нанізванне фразеалагізмаў *пустити уши на торгъ* і *зоставити ухо другой стороне*.

Шырокавядомыя словы А. А. Патабні аб тым, што прыказкі могуць утварацца ў выніку скарачэння адносна вялікай байкі, прытчы ці аповеду [7, *91*], можна праілюстраваць на наступным прыкладзе з тэксту «Апокрысіса». Выраз *што будетъ мое, то нехай будетъ мо́е, а што будетъ мо́е и тво́е, то я зъімъ обо́е* адзначаны намі ў складзе своеасаблівай прытчы: *И такъ зась до того намъ прійдетъ, до чого лисици было пришло, кгды ся збирала на жабранину зъ волкомъ, которій способъ лисици делу такій оповедалъ:* ***што будетъ мое, то нехай будетъ мое, а што будетъ мое и твое, то я зъімъ обое***

(«Апокр.», С. 22), старапольскі адпаведнік *co będzie moie, to niechay będzie moie, a co będzie moie y twoie, to ia ziem oboe* («Apokr.», С. 24). Прыказка з аналагічным зместам і падобная канструктыўна адзначана намі ў «Тлумачальным слоўніку беларускіх прыказак і прымавак з архіваў, кафедральных збораў, рэдкіх выданняў XIX і XX стст.» (укладальнік А. Аксамітаў), у якім разам з іншымі пададзены прыказкі Лагойшчыны з дадатка да зборніка Адама Варлыгі: *Што твэго, тое й мэго, а што мэго, дык тобя ніц да тэго* [1, *120*].

Многім з разгледжаных прыказак уласціва рытмічная арганізаванасць, унутраная рыфма. На гэтую асаблівасць беларускіх прыказак звяртаў увагу яшчэ акадэмік Я. Ф. Карскі [3, *405*].

Па назіраннях таго ж аўтара, «...у XVI ст. да прыказак звярталіся асобы вышэйшай інтэлігенцыі, а не толькі просты народ...» [3, *394*], што цалкам стасуецца і з нашымі назіраннямі. Са свайго боку можам дадаць, што І. Пацею больш уласціва выкарыстанне прыказак, у той час як у мове аўтара «Апокрысіса» прэваліруюць кніжныя выразы, многія з якіх лацінскамоўныя. Фразеалагічнае ж багацце гэтых палемічных помнікаў прымушае шкадаваць аб адсутнасці грунтоўных філалагічных распрацовак ў гэтай галіне (можна назваць, хіба што, толькі кандыдацкія дысертацыі Ф. І. Тамашэвіча «Фразеалогія беларускай мовы XVI–XVII стст.», 1980 г. і В. К. Мароз «Фразеалогія беларускіх летапісаў», 1986 г.).

Пры дыяхранічным даследаванні парэмійнага фонду старабеларускага пісьменства немагчыма ўнікнуць пэўных цяжкасцей, звязаных са складанасцю ідэнтыфікацыі патэнцыяльных адзінак. У выпадку, калі, скажам, прыказка зафіксавана слоўнікамі, працягвае ўжывацца ў сучаснасці і выяўлены яе старажытны прататып, то ўзнікае пытанне толькі аб яе месцы ў эвалюцыйным працэсе. Аднак у даўнейшых помніках пісьменства выяўляецца дастаткова вялікая колькасць устойлівых адзінак, адносна якіх узнікаюць пытанні, кваліфікаваць іх як агульнанародныя ўстойлівыя выразы ці гэта індывідуальна-аўтарскія сродкі моўнай выразнасці, у якім значэнні – прамым ці пераносным – яны ўжываюцца і інш. Істотную дапамогу ў такіх выпадках можна было б атрымаць, калі б існаваў старабеларускі парэмійны слоўнік, стварэнне якога варта аднесці да адной з важных, хаця і выключна складаных задач дыяхранічнага даследавання мовы.

ЗАЎВАГІ

*1. Мяркуюць, што пад псеўданімам Хрыстафор Філалет выступіў валынскі шляхціч-пратэстант Марцін Бранеўскі.

*2. Даследчыкі сыходзяцца на думцы, што аўтарам усіх гэтых твораў з’яўляецца Іпацій Пацей.

ЛІТАРАТУРА

1. *Аксамітаў А.* Прыказкі і прымаўкі: Тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак з архіваў, кафедральных збораў, рэдкіх выданняў XIX і XX стст. Мн., 2002.

2. *Грынблат М. Я.* Гістарычныя ўмовы ўзнікнення і фарміравання вуснай паэтычнай творчасці беларускага народа // Беларуская народная вусна-паэтычная творчасць. Гіст.-тэар. даследаванне / Рэд. калегія: акад. П. Ф. Глебка і інш. Мн., 1967.
3. *Карский Е. Ф.* Белорусы. Т. 3. Очерки словесности белорусского племени. 1. Народная поэзия. М., 1916.
4. *Лексічны атлас беларускіх народных гаворак*: У 5 т. Раслінны і жывёльны свет. Мн., 1993. Т.1.
5. *Лепешаў І. Я., Якалцэвіч М. А.* Слоўнік беларускіх прыказак. Мн., 2002.
6. *Носович И. И.* Сборник белорусских пословиц // Сборник Отделения русского языка и словесности ИАН. СПб, 1875. Т. 12.
7. *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1905.
8. *Свістунова М. І.* Моўныя і стылёвыя асаблівасці «Апокрысіса» Хрыстафора Філалета. Аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук: 10.02.01. Мн., 2000.
9. Слоўнік беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча: У 5 т. Мн., 1979. Т. 1.
11.*Шейн П. В.* Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. СПб., 1893. Т. 2.

Вікторыя Ляшук

ПРАЗАІЧНЫЯ ФАЛЬКЛОРНЫЯ ТЭКСТЫ Ў БЕЛАРУСІ І СЛАВАКІІ: ЛІНГВІСТЫЧНЫ АСПЕКТ

Празаічны фальклорны тэкст належыць да стандартызаваных, гнуткіх, аператыўных сродкаў прэзентацыі агульнанароднай (этнічнай) мовы, сістэматызаванай паводле найбольш нейтральнага, уласцівага паўсядзённай моўнай практыцы празаічнага афармлення выказвання. Гэтыя характарыстыкі вынікаюць з моўна-культурнай рэгламентаванасці фальклору, спалучанай з яго актыўным і паўтаральным рэпрадуктаваннем (прадуктаваннем), з агульнавядомасцю ў пэўным калектыве спажывальнікаў на значнай ці ўсёй этнічнай тэрыторыі.

Фальклорны тэкст выступае рэфлексіяй і прадуктам традыцыйнай культуры, у межах якой фарміруюцца этыкетныя моўныя формулы, метафарычныя, ацэначныя, канатацыйныя моўныя сродкі, ключавыя словы культуры, стандартныя сінтаксічныя мадэлі – тое, што ўтварае самабытнасць мовы канкрэтнага народа, бо «тэкст належыць мове і з'яўляецца яе вышэйшым ярусам» [1, *53*]. Пры гэтым мова сучаснымі даследчыкамі інтэрпрэтуецца як «механізм, што спрыяе кадзіраванню і трансляцыі культуры. <...> Менавіта тэкст прама звязаны з культурай, бо ён пранізаны мноствам культурных кодаў, менавіта тэкст захоўвае інфармацыю пра гісторыю, этнаграфію, нацыянальную

псіхалогію, нацыянальныя паводзіны, г. зн., пра ўсё, што складае змест культуры» [1, *87*].

Такія падыходы да фальклорнага тэксту ўласцівыя для часу славянскага моўна-культурнага адраджэння, якое суправаджалася цікавасцю да фальклорнай сферы і масавым збіральніцтвам і публікацыяй фальклорных тэкстаў як натуральных узораў народнай культуры і народнай мовы (маўлення). Мэта ўзняць гэтае народнае маўленне да статусу літаратурнага была наступным этапам ў славянскім руху і найбольш паслядоўна праявілася ў мовах з перапынкам у пісьмовай традыцыі (напрыклад, у беларускай) ці яе адсутнасцю (напрыклад, у славацкай).

Не ва ўсіх народаў фальклор стаў моўным утварэннем, якое трансфармавалася ў літаратурную сістэму. У гэтым плане вылучаюцца ў якасці тыпалагічнай характарыстыкі славянскія літаратурныя мовы, цесна звязаныя з фальклорам (беларуская, славацкая, украінская, сербская) і мовы, створаныя на народна-дыялектнай (фактычна фальклорна-дыялектнай) аснове (беларуская, славацкая) пры адсутнасці выразнай пераемнасці са старажытнай пісьмовай мовай (беларуская, сербская) ці адсутнасці пісьмовай традыцыі на нацыянальнай мове (славацкая).

Даследчык гісторыі славянскіх літаратурных моў Р. Оці ўказвае на вонкавае падабенства ў фарміраванні славацкай і беларускай літаратурных моў [2, *115*], аднак абсалютызуе страту беларускай моўнай пісьмовай традыцыі, не беручы пад увагу існаванне ўстойлівай традыцыі беларускага і славацкага фальклорнага тэкстаўтварэння, адсутнасць перапынку ў развіцці вуснага народнага беларускага і славацкага маўлення, актыўнага функцыянавання ў вуснай форме вялікага масіву фальклорных тэкстаў, якія актыўна пранікалі за межы сацыяльнай сялянскай базы і замацоўваліся ў якасці моўнага вопыту шляхты, гарадскога насельніцтва, а ў Славакіі і рэлігійных дзеячаў. Пра тое, што прадстаўнікі беларускага адраджэння ведалі беларускія фальклорныя тэксты на памяць, сведчаць іх мастацкія творы (В. Дунін-Марцінкевіч, Я. Лучына, Ф. Багушэвіч і інш.), іх уласныя выказванні (Я. Чачот, Я. Лучына, А. Я. Багдановіч – карэспандэнты збіральніка П. В. Шэйна, і інш.), сацыялінгвістычныя назіранні над прадуктаваннем/рэпрадуктаваннем фальклорных тэкстаў (Я. Чачот, А. К. Сержпутоўскі і інш.). Аналагічная сітуацыя назіраецца ў кадыфікатара славацкай мовы Л. Штура, першага публікатара славацкіх народных казак Я. Францысцы-Рымаўскага, яго наступніка і тэарэтыка ў сферы празаічнага славацкага фальклору П. Добшынскага і іншых дзеячаў славацкага адраджэння.

Асноўным кадыфікацыйным пачаткам у фарміраванні літаратурнай мовы выступаюць граматыка і слоўнік. Выданне слоўніка звязвалася з фіксацыяй слоўнікавага багацця як крыніцы ўдасканалення мовы, а разам з тым і з пэўнай нармалізацыяй яе лексічнага складу, напрыклад, шляхам абмежавання іншамоўных элементаў. Першыя прыкладныя слоўнічкі суправаджалі публікацыю як беларускіх, так і славацкіх фальклорных тэкстаў. Стварэнне граматыкі было рэалізавана Л. Штурам, які ўлічваў мову фальклору. На Беларусі ж істотныя для кадыфікацыі праграмныя дзеянні не мелі перадумоў для поўнага ажыццяўлення: «Аднастайнасць правапісна-графічных і граматычных рыс маглі б забяспечыць нарматыўныя граматыкі, але спробы скласці граматыку і правапіс беларускай мовы ва ўмовах адсутнасці сталых

традыцый беларускага кнігадрукавання не давалі станоўчага выніку, бо не мелі дастатковай навуковай асновы і лічыліся афіцыйнай навукай наогул непатрэбнымі» [3, *57*].

Мова фальклору стала спецыфічнай прыметай пры рэалізацыі універсальнай у час адраджэння славянскіх народаў іх галоўнай мэты – стварыць нацыянальную літаратурную мову, якая, «з аднаго боку, стала б сродкам рэалізацыі сацыяльных, адміністрацыйных і мастацкіх патрэб новага часу, а з другога боку, была б зразумелым і недвухсэнсоўным выражэннем нацыянальнай сутнасці і спецыфікі. Без сумнення, другая задача была галоўнай у разгледжаны намі перыяд» [2, *116*]. Паказальна, што ў эпоху фарміравання нацый «фальклор пачынае граць прынцыпова новую ролю ў культурным развіцці славянскіх народаў, якасна іншы характар набывае сам зварот да фальклору» [4, *148*]. Прасочваецца яго ўключанасць у рэалізацыю універсальнай мэты.

Даследчыкі кажуць пра немагчымасць абапірацца пры стварэнні сучаснай беларускай літаратурнай мовы «на літаратурна-моўныя традыцыі багатай беларускай пісьменнасці, якія к гэтаму часу мала-памалу забыліся» [3, *50*], а іх наяўнасць звязваюць з фальклорнай сферай: «Калі беларускімі пісьменнікамі і выкарыстоўваліся ў нейкай меры моўна-выяўленчыя сродкі, створаныя ў папярэдніх эпохі, то ў асноўным тыя, якія народ захаваў у сваёй вуснай творчасці, дзе нават і ў часы забароны пісаць па-беларуску развіваліся і шліфаваліся моўныя каштоўнасці. Толькі вусная народная творчасць магла з’явіцца перадатчыкам літаратурных традыцый» [3, *50*].

Пашырэнне фальклорных тэкстаў з улікам іх моўнай прэзентатыўнасці на Беларусі і ў Славакіі мае выразныя аналогіі. Асноўнымі прыметамі выступаюць: 1) падпарадкаванасць лінгвістычнага аспекту шырэйшаму этнаграфічнаму і філасофскаму; 2) пераход ад збірання песенных тэкстаў да казачных пры іх далейшым паралельным збіранні; 3) вырашэнне праблем арфаграфіі і выбару з варыянтных тэкстаў ці тэкставых фрагментаў інварыянтных моўных сродкаў і так званых «узорных тэкстаў»; 4) масавасць збірання пры наяўнасці некалькіх найбольш аўтарытэтных асоб, якія збіранне казак накіроўвалі і канцэптуальна забяспечвалі (С. Ройс, А.-Г. Шкультэты, П. Добшынскі ў Славакіі, Я. Р. Раманаў, П. В. Шэйн і інш. у Беларусі). Першы славацкі збіральнік чарадзейных казак, прадстаўнік асветніцкага фальклярызму С. Ройса імкнуўся ўзнавіць з усяго масіву тэкстаў чарадзейных казак гісторыю славакаў.

Менавіта на першы этап збірання фальклорнага матэрыялу прыпадае актыўнае ўмяшальніцтва ў фальклорныя тэксты, калі збіральніцкая дзейнасць, па сутнасці, толькі пачыналася, «самі збіральнікі дазвалялі сабе кантамінаваць і рэдагаваць зафіксаваныя імі творы...» [4, *153*]. Такое свядомае моўнае ўпарадкаванне адпавядае актыўнаму індывідуальнаму ўмяшанню ў моўнае функцыянаванне, што магчыма і дапушчальна толькі ў дачыненні да літаратурнай сферы і характэрна для моўнага культывавання найбольш аўтарытэтнымі культурнымі дзеячамі (П. Добшынскі, Якуб Колас).

З развіццём літаратурнай мовы звязаны прынцыпы генералізацыі формаў і катэгорый і функцыянальнага пашырэння з іх прызначэннем для агульнага або агульнанароднага выкарыстання. В. У. Вінаградаў указвае на такую ўласцівасць літаратурнай мовы, як «агульнанародную камунікацыйнасць» [5, *129–130*]. Літаратурная мова, такім чынам, вызначаецца спецыфікай, з якой мова фальклору кантрастуе або карэлюе. У такім выпадку істотным з’яўляецца сфера карэляцыі, калі гаварыць пра ўплыў мовы фальклору на літаратурную мову.

Сфера карэляцыі ў беларускім і славацкім матэрыяле прасочваецца ў катэгорыі экспрэсіўнасці і спецыфіцы аповеду, сфарміраванага ў фальклорным выказванні, замацаванага ў мадэлі празаічнага фальклорнага тэксту. Фальклорны спосаб апавядання і сістэма фальклорных вобразаў, актуалізацыя ў новых кантэкстах фальклорнай тэматыкі (сюжэтаў) пашыраюцца на розныя функцыянальныя сферы – мастацкую літаратуру, публіцыстыку, гуманітарныя навукі.

Рэгулярнае выкарыстанне беларускай мовы перамяшчаецца ў сферу мастацкага адлюстравання, у адукацыйныя ўстановы, аднак з сацыяльна накіраванай матывацыяй: «У гэты час беларуская мова выкарыстоўвалася ў інтэрмедыях да школьных драм, у якіх беларускай мовай карыстаюцца «ніжэйшыя» персанажы. Пісьменнікі капіравалі жывую гаворку беларускага народа, а разам з тым адлюстроўвалі ў сваіх творах яе тыповыя рысы, разнастайныя выяўленчыя сродкі, даволі багатыя і самабытныя. <...> У сваіх структурных рысах беларуская мова ў гэтых творах блізкая да сучаснай. Гэта значыць, што к XVIII ст. жывая гаворка беларускага народа ўжо набыла тыя абрысы, якія захаваліся да нашых дзён» [3, *43*]. Яшчэ даследаванні Я. Карскага, які звяртаўся да разнастайных крыніц беларускай мовы (беларускіх пісьмовых помнікаў, дыялектаў і фальклору) указваюць на наяўнасць у іх агульнай беларускай асновы.

Дыферэнцыяцыя паэтычнай формы беларускай мовы таго часу адбываецца праз дыферэнцыяцыю стылю мастацкай літаратуры, прадстаўленай найперш паэтычнымі творамі, і стылю публіцыстыкі, у якім рэалізоўвалася празаічная пісьмовая форма. Беларуская мова замацавалася найперш у мастацкай літаратуры, потым распаўсюдзілася на жанры публіцыстычнай і навуковай прозы і толькі потым – на афіцыйна-дакументальную і вытворча-тэхнічную разнавіднасці. Л. Штур, пачаўшы з вершаў, у большай ступені аказаў уплыў на публіцыстычны і прамоўніцкі стылі, а таксама на стыль навуковага выказвання [6, *123–124*].

Лінгвістычны аспект пры аналізе беларускіх і славацкіх празаічных фальклорных тэкстаў раскрывае універсальныя і спецыфічныя асаблівасці ў іх мове як сферы актыўнага ўздзеяння на канцэпцыю і тэндэнцыі фарміравання нацыянальных літаратурных моў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Маслова В. А.* Лингвокультурология. М., 2004.

2. *Оти Р.* Традиция и инновация в развитии славянских литературных языков. // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. М., 1978.

3. *Шакун Л. М.* Гісторыя беларускай літаратурнай мовы. Мн., 1966.

4. *Гусев В. Е.* Роль фольклорного фактора в формировании художественной культуры славянских народов // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. М.,1978.

5. *Виноградов В. В.* Основные проблемы изучения образования и развития древнерусского литературного языка. М., 1958.

6. *Findra J.* K začiatkom odborného štýlu v spisovnej slovenčine // Jazykovedné štúdie XI. Bratislava, 1966.

Ульяна Верына

ЗАМОВА Ў КАНТЭКСЦЕ БЕЛАРУСКАЙ ВЕРШАВАЙ КУЛЬТУРЫ

Першае, на што трэба звярнуць увагу, вызначаючы суадносіны замовы і нацыянальнай вершавай культуры, – тэрміналагічная неўрэгуляванасць, якая, па сутнасці, і спараджае праблему. Г. Барташэвіч ва ўступным артыкуле да зборніка замоў, не маючы мэтай дыферэнцыяцыю жанру ў каардынатах «верш – проза», так азначае ролю слова ў замове: «...Біфункцыянальная прызначанасць слова ў замове як сродку магічнага ўздзеяння (утылітарная функцыя), з аднаго боку, і сродку закладзенага ў замове пажадання, сродку стварэння магічнага тэксту, магічнай функцыі, *паэтычнага вобраза* (мастацкая функцыя) – з другога, якраз і вылучае замовы ў той разрад фальклорных формаў, якія дазваляюць прасачыць шляхі пераарыентацыі мовы як сродку перадачы інфармацыі ў мастацка-вобразную структураўтваральную сістэму, шляхі ператварэння зыходных формаў з іх шырокім наборам тэкставых і звыштэкставых характарыстык *у сапраўды паэтычныя формы...*» [3, *5*]. Далей, даючы азначэнне, даследчыца актуалізуе іншую каардынату: «...замовы – гэта *празаічныя (часам рытмізаваныя)* творы формульнага характару (або слоўныя формулы), якім прыпісвалася сіла магічнага ўздзеяння» (вылучэнні нашы – *У. В.*) [3, *6*]. І сама Г. Барташэвіч заўважае, што прынятае ёй азначэнне недасканалае і можа быць удакладнена ў залежнасці ад падыходу, а мы толькі звернем увагу на тое, якім чынам праблема вершавасці – празаічнасці выяўляецца на ўзроўні дэфініцыі, пры тым, што апазіцыянаванне адбываецца паводле іншых якасцей: формы бытавання (вусная – пісьмовая), спосабаў выканання (маўленне – спевы), далучанасці да сферы магіі ці рэлігіі, эстэтыкі ці прагматыкі і інш. Найбольш пашыраны якраз самыя «універсальныя» азначэнні, у якіх падкрэсліваецца «іншасць» замовы. У. Тапароў характарызуе замовы як *асобыя тэксты* формульнага характару, якім прыпісваецца магічная сіла, здольная выклікаць жаданы стан, У. Анікін – як традыцыйную рытмічна арганізаваную *формулу*, якую чалавек лічыў магічным сродкам дасягнення розных практычных мэт. Можна заўважыць, як даследчыкі пазбягаюць характарызаваць замовы ў тэрмінах літаратуразнаўства (акалічнасць «рытмічна арганізаваная» ў апошнім выпадку не выключэнне: агульным месцам стала сцвярджэнне рытму як магчыма прыналежнага маўленню ўвогуле), і разам з тым кожная фундаментальная праца па тэорыі літаратуры, вершазнаўству не абыходзіцца без разгляду гэтага фальклорнага жанру. Даследчыкаў вершавай культуры замова цікавіць у сувязі са станаўленнем арганізаванасці, набыццём і замацаваннем функцыянальнасці тымі элементамі, якія з XVII ст.

класіфікуюцца як вершавыя. Супярэчнасці, непазбежныя пры такім кросгістарычным аналізе, прыводзяць ізноў да прызнання асобнага становішча замовы ў сістэме фальклорных жанраў.

Вершазнаўчы падыход патрабуе перш за ўсё лічэння супастаўных адзінак, уяўлення пэўнай сістэмнасці. Усімі даследчыкамі прызнаецца наяўнасць у замовах сугуччаў, ураўнаванасць сінтаксісу, паўзацыі, што ў розных кантэкстуальных умовах можа кваліфікавацца як радок, сінтагма ці колан. І перш чым звярнуцца да вылучэння тых ці іншых адзінак, звернем увагу на спосабы запісу замоў.

З 1351 тэксту выдання Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору вершам запісана ўсяго 54 (4 %) – і заканамернасці, якая б тлумачыла выбар спосабу, не заўважаецца. Можна толькі наблізіцца да яе разумення, тэарэтызуючы ў межах «больш – менш» урэгуляванасці ці падабенства канкрэтнага ўзору агульнапрызнана вершаваму тэксту. Першае не вытрымлівае крытыкі нават пры павярхоўным супастаўленні:

Мяне маці нарадзіла,
Сонейкам абгарадзіла,
Месяцам падпаясала,
У дарогу адпраўляла,
Ранні бег – не дабег,
Позні бег – не дабег,
А мне ад Госпада Бога –
Шчаслівa дарога (№ 56).

Выхаджу я за варот, маць Прачыстая напярод, рызаю закрывае, ад усіх урагоў спасае. А я, раба божая (імя), іду, сонцам асвячуся, месяцам абгараджуся. Іду, раба божая (імя), нікога не баюся. (№ 63).

Другое ўяўляецца бясспрэчным толькі ў святле прызнання «песеннасці» як правершавай формы. Апору на параўнанне вылучае арганізацыйнай адзнакай некаторых замоў Л. Салавей, заўважаючы, што яны – «нібы з дзіцячага рэпертуару»:

Ехаў Даніла
На сівай кабыле,
Кабыла пала,
Кроў перастала.

Ці:

Ляцела пава,
На дубе пала,
Дуб скалыхнуўся,
Удар мінуўся [6, *376 – 377*].

Цікава стаўленне фалькларыстаў – збіральнікаў і даследчыкаў – да праблемы адэкватнай перадачы тэкстаў: «Мы шматразова праслухоўвалі магнітафонныя запісы і дзялілі тэкст на строфы ў залежнасці ад унутранай рыфмоўкі і рытмічнасці дыхання інфарматараў. Лічым, што гэта прынцыповы момант эстэтыкі жанру замоў, які да гэтага часу не заслужыў адпаведнай увагі з боку даследчыкаў» [5, *53*]. З апошнім нельга не пагадзіцца. А меркаванне аб падзеле тэксту замовы на дыхальныя групы (што не прадугледжвае абавязковага члянення на вершаваныя радкі, а служыць артыкуляцыйнай прыкметай структуравання ўсякага агучанага маўлення) аспрэчвае Л. Салавей: «...дыханню ў практыцы замаўлення надавалася магічная сіла, яно часта кантралявалася (забарона дыхаць на сакральныя прадметы, укладанне тэксту ці часткі яго ў адзін уздых, «хуканне» ў канцы замовы «на хваробу», здзьмуханне яе і інш.)». І далей, палемізуючы ўжо з падыходам Н. Гілевіча, які выступіў

«небесстароннім» укладальнікам зборніка замоў, выдадзенага ў 2000 г.: «...замовы стваралiся не па паэтычных, а па міфапаэтычных законах; тое, што ўяўляецца нам паэзіяй, некалі было своеасаблівай навукай пра свет» [6, *336*]. Усе гэтыя заўвагі справядлівыя, але Л. Салавей разглядае прыватныя выпадкі артыкуляцыі (думаю, варыянтаў і правілаў вымаўлення безліч), і праблема застаецца.

У замовах, запісаных фалькларыстамі, часта немагчыма аднавіць асаблівасці вымаўлення, заканамернасць метра-рытмічнага малюнку адсутнічае, а значыць, схематычнае адлюстраванне будовы тэкстаў павінна быць гранічна карэктным. М. Гаспараў, аналізуючы рускія быліны, абапіраўся на літаратурныя варыянты, акрамя таго, дапускаў розначытанне некаторых слоў, памылкі перапісчыкаў, улічваў сучасную транскрыпцыю заведама старажытных слоў і інш. Але даследчык меў істотную перавагу: ён класіфікаваў тэксты былін як напісаныя тактавікам, і шмат якія факты выраўноўваў пад генеральную схему. Калі ж разглядаць замовы ў кантэксце нацыянальнай вершавай культуры, трэба таксама знайсці і прыняць нейкі асноўны прынцып, каб аналіз выяўляў сістэму, супастаўную з вынікамі аналізу фактаў літаратурнай творчасці.

М. Кудрашова ў працы «Паэтыка беларускіх замоў у аспекце літаратуразнаўства. Вобразны свет. Гукавая арганізацыя тэксту» зрабіла спробу вершазнаўчага аналізу, наблізілася да яго, але паколькі мэты даследавання былі іншымі, то і вывады не тычыліся азначаных намі тэарэтычных праблем. Не ўсе схемы, якія прыводзіць М. Кудрашова, можна лічыць дакладнымі; так, іншае размеркаванне націскаў бачыцца ў замове № 1288 (у выданні Г. А. Барташэвіч запісана як «празаічная», М. Кудрашова сама дзеліць тэкст на супастаўныя радкі), адпаведна паўстае іншая метра-рытмічная сістэма (як і М. Кудрашова, даем рэальна націскныя і ненаціскныя склады):

Устану я, раба божая Ганна, благаслявясь,—/—/(—//— —/—)— — — /
Пайду, перакрэсцясь, —/— — — /
Із хаты дзвярамі, —/— —/—
Са двара варатамі, — — /— — /—
У чыстае поле. —/— —/—
Пагляджу я, пасматру — —/— — —/
Пад усходнюю старану (пар. [4, *101*]). — —/— — — —/

З сямі радкоў утвараюцца тры супастаўныя групы. У першым радку словы «раба божая Ганна», як справядліва заўважае М. Кудрашова, актуалізуюць імя, але мы палічылі іх своеасаблівым устаўным элементам (у выданні 2000 г. слова «Ганна» адсутнічае) і ўзялі ў дужкі, выключыўшы з агульнай схемы, бо намінацыя заканамерна парушае рытма-метрычны малюнак тэксту – усе імёны розныя, а іх устаўка магчыма нават у песнях. Аснова ж у цэлым выраўнена і ўпарадкавана, і радкі 1–2, 3–5, 6–7 маюць сіметрычную будову.

Праблема выбару структураўтваральнага прынцыпу вызначае шляхі аналізу і спараджае цяжкасці там, дзе ва ўмовах наяўнасці структурнай пэўнасці ці ўяўлення даследчыка пра сістэмнасць увогуле іх не ўзнікае. Аналізуючы рускую загадку, А. Жоўціс так акрэсліў аналагічную праблему: «Часам даследчыкі гавораць пра цяжкасці ў вызначэнні сістэмы версіфікацыі ў творах малых фальклорных жанраў, паколькі рытмічная інерцыя ў іх «не паспявае ўсталявацца» (М. Штокмар). ...Цяжкасць узнікае з-за таго, што ні адна (загадка, вялікая па аб’ёму, – *У. В.*) не падпарадкавана цалкам якому-небудзь уніфікуючаму прынцыпу будовы вершавага маўлення» [2, *86*].

Звернемся да яшчэ адной замовы, запісанай М. Кудрашовай як верш, – № 1287. Ад таго, як лічыць націскі ў тэксце, залежыць схема: можна паспрабаваць выраўнаваць радкі, прыняўшы, напрыклад, сэнсавае чляненне, а можна прытрымлівацца рытмічнага ўзору. Розніца ў двух выпадках будзе істотнай:

/—/—/ — — —/ 5Я
—/—/— — —/ 4Я
—/—/—/— 3Я
—//—/— — /— — 3Д
—///—/— 3Я
—/— — —/ 3Я

У абодвух выпадках тым не менш назіраецца аднолькавая сіметрыя клаўзацыі: 1–2–6, 3–5, 4 «халасты». Націскі ж размяркоўваюцца наступным чынам: 1) 4, 3–3–3–3, 2; 2) 4, 3–3, 4–4 , 2.

Гэты прыклад паказвае, што лічэнне націскаў, вершападзел істотныя для разумення структурнасці замовы, але адвольнае чляненне на радкі прыводзіць да такога ж адвольнага выніку.

Не назіраецца дакладна азначанага спосабу запісу і адпаведна іншаму прынцыпу – наяўнасці сугуччаў (рыфмоідаў ці «эмбрыянальнай рыфмы» ў тэрміналогіі А. Фядотава). У «акадэмічным» выданні часткова пабудаваны на гэтым прынцыпе замовы № 15, 37, 46, 60, 1328 і інш. Асобныя радкі, аднак, часта маюць унутраную рыфмоўку і сумежныя, такім чынам, застаюцца халастымі. Замовы № 22, 36, 56, 65, 66 і інш. поўнасцю запісаны паводле рыфменнага малюнку. Іх «вершавасць» можна было б лічыць абсалютнай (гл., напрыклад, [1, *67*, *76*]). Разгледзім больш падрабязна некалькі замоў і вызначым прынцыпы іх вершавай арганізацыі.

З 32 радкоў замовы № 89 халастых 7 (каля 22 %), дадатковую ўнутраную рыфму маюць 4. Толькі адзін раз выкарыстана перакрыжаваная рыфмоўка, астатнія сугуччы сумежныя. Гэтая замова, будуючыся пераважна на двухскладовых памерах, захоўваючы сэнсава-рытмічнае карэспандаванне радкоў, вылучэнне цэнтральных, найбольш значных парушэннем вершавай манатаніі (пасля першых пяці радкоў, звязаных скразной рыфмай, – гэта сказ-монарым – шосты, у якім называюцца дэманічныя персанажы, халасты; пасля 10 і 11-га і перад 13-м – кароткімі радкамі – вылучаецца 12-ты пяцістопны, у якім змяшчаецца заклінанне, пажаданне) выяўляе ўсе магчымыя сродкі з’яднання структуры ў адназначна апазнавальнае цэлае – верш. (Замовы № 15, 21, 22, 33, 36, 46, 56, 113, 284 і інш. таксама, можна сказаць, пабудаваны на рыфме як асноўным вершаўтваральным сродку.). Цікава адзначыць ролю асанансаў у замовах: *кароўка – чорная – поле – мора* (№ 100), захоўваецца *о* націскное, чаргуюцца *ро – ор – ол – ор*. Хоць асанансная рыфма і лічыцца ўласцівай фальклору, але яе значэнне ў замовах, думаецца, патрабуе менавіта вершазнаўчага аналізу (пар. [4, *86–87*]).

У замове № 2 з 29 радкоў 21 халасты, 8 рыфмаваных і адзін мае ўнутраную рыфмоўку. Але тут на першы план выступае адчувальная нават без падлікаў суадноснасць сінтагматычнага чляненне, прычым сем пар радкоў абсалютна ідэнтычныя рымічна (гэта 14 радкоў, а г. зн. 48,3 %).

Аналіз адносін рытма-рыфменнай сузалежнасці прымушае заўважыць, што ў замовах рытмічная роўнасць не заўсёды супадае з рыфменнай: у замове № 46 рыфмай звязаны 5 і 8-мы радкі, а метра-рытмічная схема аднолькавая ў 5 і 7-га; у замове № 56, усе радкі якой арганізаваны паводле парнай рыфмоўкі і 50 % ідэнтычныя рытмічна, адзначаем адпаведны зрух – пры схеме aabb другі і трэці радкі маюць агульны памер.

Такім чынам, рэпертуар сродкаў «паэтызацыі» замоў пры разглядзе ў кантэксце вершавай культуры паддаецца аналізу з улікам шэрагу абмежаванняў, умоўнасцей і адкрытых метадалагічных і тэарэтычных праблем. Сутнасць падыходу мы паспрабавалі акрэсліць як мага больш пэўна, а яго развіццё патрабуе залучэння звестак фалькларыстаў: асабліва важна ўлічваць спосаб перадачы тэкстаў, а таксама стаўленне да праблемы іх вершаваснці – празаічнасці інфармантаў, а не навукоўцаў і выдаўцоў, якія маюць іншыя мэты ці прадузята ставяцца да азначанай праблемы; цікава было б, напрыклад, прасачыць тэрытарыяльную спецыфіку (даследчыкі вылучаюць ва ўсходнеславянскіх асобную групу палескіх замоў, грунтуючыся на іх структурным непадабенстве асноўнай масе, але заўважаецца агульны ўплыў дыялектных асаблівасцей на ўспрыняцце структуры як вершаванай ці празаізаванай). Магчыма, аналіз вялікай колькасці замоў дазволіць знайсці іншыя, больш глыбокія заканамернасці, чым тыя, што ўдалося адзначыць, але нават у першым набліжэнні бачыцца іх цесная сувязь з тымі, што вылучаюць як у «песенных» жанрах фальклору, так і ў нацыянальнай паэтычнай спадчыне.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гончаров Б. П.* К проблеме истоков русского речевого стиха // Контекст-1986: Лит.-теор. исслед. / Отв. ред. Н. К. Гей. М., 1987. С. 41–77.
2. *Жовтис А. Л.* Стих русской загадки // Проблемы теории стиха: Сб. науч. тр. / Отв. ред. В. Холшевников. Л., 1984. С. 81–89.
3. Замовы / Уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г. А. Барташэвіч. Мн., 2000.
4. *Кудрашова М. В.* Паэтыка беларускіх замоў у аспекце літаратуразнаўства. Вобразны свет. Гукавая арганізацыя тэксту. Мн., 2005.
5. Магія слова чароўнага / Уклад. І. І. Крук (навук. рэд.), З. В. Крук, Г. Р. Кутырова і інш. Мн., 1995.
6. Міфалогія. Духоўныя вершы / Навук. рэд. А. С. Фядосік. Мн., 2003.

Элла Дюкова

ФОЛЬКЛОР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОЙ ПЬЕСЫ В. КОРОТКЕВИЧА «КАСТУСЬ КАЛИНОВСКИЙ»

Владимир Короткевич первым в белорусской литературе в весьма широком объеме обратился к истории Беларуси. Углубляясь в историческую тему, писатель практически работал во всех литературных родах – эпосе, лирике, драме и даже в особо востребованном массовым читателем жанре детектива. Правда конкретного факта, рассмотренного В. Короткевичем на историческом, общественном и бытовом, личностном срезах, подтверждается научной литературой о той эпохе, которую писатель художественно переосмыслил. Короткевич-писатель был конкретен и достоверен как истинный ученый-исследователь. Об этом свидетельствует сопоставление его творчества

с документальными хрониками, соотнесение произведений с научной исторической литературой.

Среди произведений В. Короткевича на историческую тему выделим его драматургию (около 10 пьес, в том числе незавершенных). Как своеобразная трилогия воспринимаются его пьесы «Колокола Витебска», «Кастусь Калиновский», «Мать урагана». Эти произведения захватывают и покоряют мощной реализацией идеи национальной свободы и независимости.

Остановимся на пьесе, посвященной личности Кастуся Калиновского. Еще в начале 1950-х гг. В. Короткевич задумал написать произведение, посвященное восстанию 1863–1864 гг. Исключительное внимание автора к событиям того времени объясняется их значимостью в истории Беларуси. а также тем, что в семье писателя сохранилась память об их родственнике Тамаше Гриневече, одном из руководителей восстания на Могилевщине. Авторский замысел включал создание нескольких книг, посвященных времени накануне восстания в Литве и Беларуси, непосредственно событиям самого восстания, а также показу его разгрома. Многолетнее глубокое изучение этого периода дало писателю возможность создать на интереснейшем материале широкомасштабный исторический роман «Колосья под серпом твоим», пьесу «Кастусь Калиновский», либретто к одноименному балету. Окончание работы над пьесой «Кастусь Калиновский» совпало с юбилейной датой – столетием со времени восстания.

Исключительно тонкий мастер, В. Короткевич отличался еще и огромной эрудицией. Оригинальная авторская манера письма вырабатывалась на основе творческого осмысления опыта классиков мировой литературы. В частности, текст пьесы «Кастусь Калиновский» позволяет нам сделать совершенно определенные выводы о том, что белорусский писатель, работая над темой восстания, учился историзму мышления у Александра Пушкина и Тараса Шевченко, объемности и колоритности в создании отдельных характеров – у Франсуа Рабле и Генриха Сенкевича, ассоциативной образности – у Леси Украинки и Яна Райниса.

Особый характер приобретает концепция историзма, когда речь идет о литературном произведении исторического жанра, в котором поднимается проблема народности, а в центре внимания находится национальная идея. Как отмечают теоретики литературы, в таких художественных текстах воплощение историзма и народности находится в тесной взаимосвязи с обращением к фольклору: возникновение такого единства «обусловлено потребностью осознать свою национальную культурную самобытность, стремлением понять особенности и своеобразие национального характера, литературы, искусства, языка народа» [1, 1143].

В. Короткевич понимал всю сложность поставленной задачи. И видел ее не только в создании полнокровного художественного образа исторической личности, руководителя восстания, снискавшего славу легендарного народного

героя, но и в воспроизведении самого народа, который поднялся на защиту самого себя, своих человеческих прав, родной земли.

Мы уже отметили, что историзму мышления В. Короткевич учился у Т. Шевченко и А. Пушкина. Великий поэт Украины стремился воспитать у своих соотечественников чувство национального самоуважения, создавая и формируя величественный миф об Украине. Участие в общественной жизни украинцев во время учебы в Киевском университете, в годы работы школьным учителем в местах, которые были важны для национальной исторической памяти (там происходили знаменательные героические сражения, опетые Т. Шевченко), наконец, изучение творчества Кобзаря – все это помогло В. Короткевичу постигнуть украинскую идею в ее реальном и философском наполнениях. Очевидно, именно в таком же ключе, как и творчество Т. Шевченко, необходимо рассматривать и названную выше драматическую трилогию В. Короткевича. Показывая народные волнения на разных территориях родной земли, писатель формировал концепцию художественного образа нации.

Нет никакого сомнения, что в пьесе «Кастусь Калиновский» проявился также творческий опыт А. Пушкина. Короткевич неоднократно в тексте произведения и прямо, и косвенно упоминает имя русского писателя. В частности, аллюзии, связанные с творчеством А. Пушкина, возникают при цитатах из «Евгения Онегина», аналогиях, отсылаюших к его герою графу Нулину, намеках на Пугачевский бунт. Отдельные сюжетные ходы – сцена с юродивым – вызывают ассоциации с пушкинским «Борисом Годуновым». Как известно, драма А. Пушкина посвящена русскому царю, однако главной действующей исторической силой в ней выступает народ. Нельзя не признать, что и в пьесе белорусского писателя народ показан как великая историческая сила. Мастерство В. Короткевича в том, что он великолепно индивидуализирует образы и персонажи представителей народа и в то же время создает его выразительный собирательный образ. При этом необходимо отметить, что писателю удается показать рост сознания простых людей, народные массы изображаются в развитии. В круг действующих лиц пьесы В. Короткевич поставил и народ, и положительные образы помещиков, и представителей прогрессивной интеллигенции, причем автору удается показать их как сознательных участников восстания. Все это еще раз подтверждает высказанную мысль о том, что В. Короткевич работал над созданием образа белорусской нации.

В коцепции историзма писателя можно определить несколько слагаемых народности. Прежде всего это язык художественного произведения. В нем мастерски использованы разные лексические пласты, в зависимости от изображаемого материала меняется и стиль – от низкого до высокого, от разговорного до официального, от бытового до высоко патетического и романтического. Драматург широко использует все возможности, которые дает ему обращение к белорусскому народному творчеству.

Речевые партии представителей крестьян насыщены пословицами и поговорками. В. Короткевич выбирает те фразеологизмы, в которых раскрывается народная мораль, образность мышления, остроумие и смекалка простого белоруса. Ассоциативность мышления героев вырастает из их жизненного опыта, поэтому художественно оправдано то, что крестьяне у В. Короткевича, используя иносказаие, исходят из окружающих их в жизни реалий. О врагах они говорят *«злодзей нясыты», «чамарка панская»*, о недотепах – «*чакуха драўляная»* [2, *11*] и т. д. Среди качеств, по которым узнают «своего» человека, называют прежде всего следующие: «*наш», «смелы», «сабой прыемны», «гаворыць па-нашаму», «ветлівы», «мужык ад чобатаў да гаворкі»...* Многие сравнения свидетельствуют о наблюдательности и знании родной природы (*«рукі лётаюць, як стрыжы над ракой», «раса як слёзы»).* По-народному метко характеризуя свое бесправное положение, крестьяне лаконично и вполне исчерпывающе описывают плачевное состояние образования в крае. О грамотности народа власть не считала нужным заботиться, образование не финансировалось. На вопрос К. Калиновского, есть ли в деревне школа, один из его собеседников отвечает: *«Раней на стайні была. Цяпер – у валасці. Порткі ў руках трымае»*. Нельзя не отметить, что писатель использует все оттенки народного юмора. Всегда к месту звучит в произведении, по его собственному выражению, и «страшная ирония» («*Ты «за нас», як воўк за авечую шкуру»)*, и легкая сатира (*«Нішто сабе сокал… Над пешым арлом і варона з калом…», «Тварык бяленькі, ды на вуме мяленькі»)*, и горький сарказм («*сустрэнецеся ў ката на дыбе»).* В отдельных случаях, когда это оправдано сюжетными коллизиями (сцены с участием народа), – юмор героев несколько грубоват, но зачастую доброжелателен и жизнерадостен. Именно эти речевые особенности роднят таких героев, как Чертов Батька и пан Заруба. И именно способность шутить – смело, искрометно, весело, беззаботно – спасает пану Зарубе жизнь, раскрывая в нем человека отважного, готового встать на сторону простого народа. Юмор воспринимается как одна из основополагающих черт национального характера. *«Жартуйце, хлопцы, жартуйце… Каб не вершы, не жарты – ета ж проста нам усім перавешацца трэба было б… самім… не чакаючы мураўёўскай ласкі…*»[2, *61*], – обращается к народу Кастусь Калиновский.

Народность характера главного героя также раскрывается при помощи фольклорных элеменов. Так, его монологи не грешат голой публицистичностью. Речь руководителя восстания живая, образная, понятная народу, писатель насыщает ее также пословицами и поговорками («*Як кацёл смехам віруе», «громакіпячая бочка»* и др.*)* и делает это с чувством художественной меры. Встречаются в пьесе и анекдоты, но такой своеобразный интеллектуальный юмористический продукт автор чаще использует в произведении в сценах с участием интеллигенции. К анекдоту обращаются К. Калиновский, пани Янович, и нужно отметить, что в таких случаях анекдоты не выполняют развлекательную функцию, в них писатель закладывает

критическое, осуждающее отношение к властьимущим и врагам восстания [2, *23*].

Мастерски использует драматург и другие фольклорные жанры для воссоздания народного духа в произведении – песни, колыбельную, причитания и др. Не обошел вниманием В. Короткевич и богатое этнографическое наследие родного народа. Он предполагал, что при постановке пьесы театральное действие будет сопровождаться музыкой, народными танцами. «Белорусскость» сюжета, народность произведения подчеркивается уже тем, что в пьесу вводится танец «Битва», переосмысляется игра (танец и песня) «Метелица», неоднократно звучит мотив «Дороты» и др. При этом исключительно важно, что этнографический материал драмы не орнаментального характера. В. Короткевич использует этнографический элемент не просто для создания колоритного фона, а наполняет идейным содержанием самой пьесы. Так, оригинально включены автором в содержание драмы празднование деревенской свадьбы, языческий обряд «кол». Сцены, в которых раскрывается творческий потенциал народа (имеется в виду и традиционный фольклорный материал, и его конкретное импровизированное исполнение), характеризуются самим писателем как «гениальная мистификация» [2, *50*]. Привлеченный этнографический материал выполняет, таким образом, несколько функций: идейную, эстетическую, познавательную. Включенный в композицию драмы, он влияет на сюжетное действие, на ход событий.

Как известно, пьеса «Кастусь Калиновский» написана и прозой, и стихами. Устами соратницы главного героя Каролины писатель подводит читателя (и критика) к ответу на вопрос, когда и как появляются в произведении стихи [2, *61*]. Высокое чувство любви к Отчизне и нежное чувство любви к женщине настраивают К. Калиновского либо на патетический, либо на лирический лад. Эмоциональная напряженность душевных переживаний, экспрессивность высказываний, лиризм настроения способствуют тому, что в речи героя возникают рифмы – и рождаются стихи. Нет сомнений, что подобного рода причинами объясняется «переход» от прозы к поэзии, осуществляемый в речевых партиях действующих лиц из народа. К романтически возвышенному стилю стихотворного текста автор прибегает в тех эпизодах, где звучат самые сокровенные высказывания. В таком контексте выразительно проступает ориентация на народную песню с ее образной системой. Соответствующий эмоциональный настрой раскрывается с помощью народных постоянных эпитетов: *залаты, залацісты, светлы, чысты, зорны*, *бязмежны, белыя падушкі, бязлітасная зіма, чорныя воды* и т. п.

Философичность произведения, его интеллектуальное наполнение, романтическая окрыленность идеи требовали введения в произведение образов-символов. И здесь писателю снова приходит на помощь поэтика белорусского фольклора или же школа освоения родного фольклора в произведениях классиков других литератур. Ориентация на целенаправленное использование

символики проявляется уже в самом начале драмы, при авторской характеристике действующих лиц. Основные персонажи разделены на три группы – это *Сейбіты, Аратыя* і *Крумкачы*. Обращает на себя внимание и то, как названа драма. «Кастусь Каліноўскі. Смерць і неўміручасць» – написал автор, уже в подзаголовке использовав фольклорный прием антитезы. Образами-символами, от конкретно-индивидуального до всесторонне обобщающего, наполнено все произведение. Оригинально обыгрываются в тексте пьесы звездное небо и Галактика, раскрывая чистоту, поэтичность души человека из народа и возвышенную, гуманистическую мечту белорусского интеллигента. Отталкиваясь от фольклорного образа (*месяц-чоўнік, ясныя зоры* и др.), В. Короткевич создает и свои характеристики-символы. Так, Каролина, которая «*любіць сонца*» [2, *15*], – не *сонца*, а *сланечнік.* Очевидно, такой образ показался автору более близким, живым, теплым, менее абстрактным.

Мы уже отметили, что ассоциативность образного мышления В. Короткевича сродни тому мастерству, которое явили миру Леся Украинка и Ян Райнис. Фольклорная основа драмы «Кастусь Калиновский» типологически близка фундаментальному народному началу, заложенному в украинской драме-феерии «Лесная песня» и латышской драматической поэме «Огонь и ночь». Леся Украинка сумела наполнить материал древнего волынского фольклора актуальным – для ее и нашего времени – символическим значением, поднять общечеловеческие гуманистические проблемы: любовь, верность и самоотверженность, искусство и долг, прагматическое, этическое и эстетическое и многие другие. Ян Райнис, используя народные эпческие сюжеты о сражениях латышских племен с прусскими завоевателями в XIII ст., в ярких символических образах показал борьбу Огня (света) и сил Ночи (тьмы). Символический образ *Беларуси* из пьесы В. Короткевича по своему художественному использованию напоминает райнисовский образ *Лаймдоты*, а *князь Тьмы* из либретто «Кастусь Калиновский» родственен хитрому и коварному латышскому *Черному Рыцарю*. Прекрасные пейзажные зарисовки из «Лесной песни», проникнутые фольклорным лиризмом, выполненные по многочисленным образцам поэтических олицетворений, вдохновляли В. Короткевича. Он не только знал и любил произведения Леси Украинки (об этом свидетельствует, в частности, его эссе, посвященное писательнице, под названием «Saksifraga» – цветок, прорастающий сквозь скалу), он обожествлял ее как человека и как творца. Эти обстоятельства позволяют предположить, что имя главной героини драмы «Кастусь Калиновский» *Каролина* возникло как своеобразная метатеза к *Украин(к)а.* В пьесе В. Короткевича несколько раз встречается взятый из арсенала художественных приемов украинской поэтессы образ-символ *слово-кинжал: «Хай будзе слова, як няма кінжала»* [2, *57*]. Как писатель В. Короткевич, конечно же, верил в могущественную силу родного слова. Но что особенно показательно, он включил в характеристику своей героини Каролины все те же качества, которые ценил в Лесе Украинке: патриотизм, мужество, самоотверженность, силу духа, умение любить,

нежность… Нет сомнения, что как подсказка к осмыслению образа Каролины выступает опять-таки позаимствованный у Леси Украинки образ, олицетворяющий идею справедливой борьбы – *кинжал: «Павязе ў горад Мінск гэтыя шрыфты Караліна, па мянушцы Крывавы Кінжал…»* [2, *62*].

Интеллектуализация драматургического материала происходит в пьесе «Кастусь Калиновский» за счет обращения к общемировой культуре, при этом В. Короткевич прежде всего апеллирует к народным познаниям, в частности к моральным основам Библии. В тексте пьесы звучит имя Христа, упоминается библейский образ Хама, устами Юродивого разгром восстания сравнивается с Голгофой…

Для углубления народности автор вводит в произведение персонажей из народных низов: кроме Юродивого, это нищенка Плакальщица и мальчик Ян. Они вызывают ассоциации с украинскими кобзарем, слепым, но внутренне видящим человеком-философом, и его поводырем, в роли которого обычно выступает ребенок-сирота. Образ этой традиционной для народной украинской культуры пары у В. Короткевича по-своему трансформируется. Плакальщица не рассказывает, как кобзарь, о героическом прошлом народа, она оплакивает народное горе. В то же время, Плакальщица наделена даром предвидения. В последней картине пьесы ее устами автор высказывает веру в будущие победы: *«Глядзіце ж толькі, каты, глядзіце… Лятуць між хмар рыцары… Мячы іхнія – маланкі, вочы іх – стрэлы смертаносныя… Белыя коні… Залатыя коні… Гоняцца за ноччу…»* [2, *95*]. Борьба за справедливость – это трагедия, которая, по Короткевичу, очищает душу. Поражение в восстании не должно сломить народ: народный дух воспрянет вновь! Немой мальчик Ян, свидетель и участник событий, в конце пьесы обретает дар речи. И устами ребенка глаголет истина: *«Нямы крычыць. Лямант страшэннага абурэння і злосці ляціць над людзьмі. Аблічча Яна – нібыта аблічча анёла гневу. Крычыць нямы. І раптам з рота яго…*

– Не-е-е… у-сё яшчэ… Не-е ўсё! Не-е ўсё!!!» [2, *96*].

Показательны для понимания концепции народности в произведении и последние строки. Верой в светлое будущее заканчивается монолог К. Калиновского: *«Ты будзеш паміраць. Ды толькі ведай, Бяссмертны ты, як фенікс, мой народ…»*. В заключительной ремарке драматург, продолжая идейную линию героя, выражает авторскую позицию в осмыслении описанных событий: *«І, нібыта ў адказ на словы, вырастаюць з зямлі, побач з постаццю Каліноўскага, іншыя постаці… Яны зближаюцца моўчкі, сурова, І вось яны – адно. Адна маса, адлітая з расплаўленай медзі… Яны вырастаюць, яны высяцца над зямлёй…»* [2, *96*].

Один из первых вариантов пьесы носил название «Руна Кастуся». Руна – скандинавская фольклорная песня. Обращение к ней – форма глубокого внедрения в народную память. Целью Владимира Короткевича был также поиск форм пробуждения народной памяти – исторической, этнической,

национальной, активное приобщение читателя к духовным ценностям родного народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Джанумов С.* Фольклоризм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
2. *Караткевіч У.* Збор твораў: У 8-мі т. Мн., 1990. Т. 8.

Вікторыя Абабурка

АСНОВАСКЛАДАННЕ КАМПАНЕНТАЎ ФРАЗЕАЛАГІЧНАЙ АДЗІНКІ ЯК СПОСАБ УТВАРЭННЯ НОВЫХ СЛОЎ

Фразеалагізмы рознай структуры і семантычнага напаўнення – залацінкі вуснай народнай творчасці. Яны надаюць фальклорнай спадчыне больш выразнасці і метафарычнасці. Народжаныя ў фальклоры, яны з’яўляюцца адлюстраваннем агульначалавечых каштоўнасцей, а таксама выяўляюць вобразны падыход чалавека да тых ці іншых з’яў рэчаіснасці. Наяўнасць фразеалагічных адзінак (ФА) назіраецца ў кожным з традыцыйных фальклорных жанраў. Гэта абумоўлена магчымасцю ў сціслай, зафіксаванай, метафарычнай форме выразіць чалавечую думку. Актыўнае дзеянне закону эканоміі моўных сродкаў і кандэнсацыі інфармацыі абумовіла ўзнікненне ў мове складаных слоў, для якіх у ролі матывуючых адзінак выступаюць фразеалагізмы. Найперш гэта з’ява характэрна для гутарковай мовы, таму нярэдка ў песнях, легендах, загадках можна сустрэць адфразеалагічна вытворныя намінатыўныя адзінкі, якія валодаюць самастойнасцю ўжывання, у цэлым захоўваючы пры гэтым значэнне ФА.

«Складаныя словы (кампазіты) з’яўляюцца неад’емным элементам лексічнай сістэмы; вызначаюцца багатымі сэнсавымі і стылістычнымі магчымасцямі, дазваляюць проста і выразна назваць пэўнае расчлянёнае паняцце, трапна ахарактарызаваць той ці іншы прадмет, з’яву» [4, *3*]. Асноваскладанне (ускладненае і няўскладненае афіксацыяй) як спосаб адфразеалагічнага словаўтварэння даволі актыўна прагрэсіруе ў мове. І крыніцай нараджэння адфразеалагічных лексем з’яўляецца менавіта вусная народная творчасць. Адсюль відавочна стылістычная маркіраванасць вытворных лексем і аднесенасць іх ўтваральнай базы (ФА) да гутарковага стылю.

Асноваскладанне кампанентаў фразеалагічных адзінак (ФА) як спосаб іх лексікалізацыі – гэта лексіка-сінтаксічны спосаб, сутнасць якога заключаецца ў тым, што кампаненты фразеалагізма злучаюцца ў адну складаную лексему, іншымі словамі, фразеалагізм нібы «згортваецца» да памераў адной лексічнай адзінкі, якая захоўвае значэнне фразеалагізма ў цэлым.

Чыстае асноваскладанне элементаў ФА характарызуецца тым, што пры ўтварэнні «кампазітаў-зрашчэнняў» [5, *24*] зліццё ў адно складанае слова кампанентаў фразеалагізма адбываецца без дапамогі афіксаў. У працэсе нашага даследавання ў ТСБЛМ [*1] мы выявілі 5 лексем, утвораных такім спосабам

(прыклады некаторых з іх будуць прыведзены з беларускіх народных песень): *абібок*, *зубаскал*, *скалазуб*, *крывасмок*, *крывасос*, *лежабок*.

Слова ***абібок*** [7, *15*] мае значэнне (разм. пагард.) *'гультай, лежабок, лайдак'*, якое можна назіраць ў народнай песні «Мая мамачка-пераборачка…»:

Мая мамачка-пераборачка:
Выбрала зяця-неработнічка.
Выбрала зяця-неработнічка:
Араць на ўмея, касіць ня смея.
Араць на ўмея, касіць ня смея –
Хто мне, маладой, поля засея?
*Ён **абібок**, гультай:*

Усё паднясі, падай…
Засею хоць пшаніцаю
Да ўбараную хоць курыцаю [2, *393*].

Суаднясенне семантыкі вылучанага слова і фразеалагізма ***абіваць бакі (бокі)*** '*нічога не рабіць, гультаяваць, лодарнічаць'* [3, *40*] дазваляе сцвярджаць, што слова ***абібок*** утварылася шляхам складання асноў кампанентаў фразеалагізма, дзе адбылося скарачэнне ўтваральнай асновы дзеяслова (суфікс -*ва*- адсякаецца). Пры гэтым значэнне ФА кандэнсуецца ў адзінкавым слове.

Лексемы ***зубаскал*** і ***скалазуб*** (разм.) *'пра чалавека, які любіць зубаскаліць, перасмешнік'* [7, *250*] таксама з'яўляюцца прадуктамі адфразеалагічнага словаўтварэння. Яны ўзніклі на базе фразеалагізма ***скаліць зубы*** *'смяяца, рагатаць; насміхацца з каго-небудзь'* [3, *341*] шляхам злучэння ў адно складанае слова асноў кампанентаў фразеалагічнай адзінкі *зуб*- і *скал*-, дзе адбылося ўсячэнне ўтваральнай асновы дзеяслова *скаліць*.

Такім жа спосабам утварыліся словы ***крывасмок***, ***крывасос***, якія могуць выступаць у пераносным значэнні *'бязлітасны, жорсткі чалавек, прыгнятальнік'* [7, *303*]. У гэтым значэнні слова ***крывасмок*** назіраецца ў народнай песні «А баліць мая галовачка…»:

А баліць мая галовачка, ды нечым завязаці.
А што далеча радзіначка, некім наказаці…
Плыла, плыла з розы кветачка дый стала кружыцца,
Выйшла маці ваду браці дый стала дзівіцца:
– Чаго-сяго з розы кветачка на вадзе павяла?
Верна, мае дзіцятачка больнае ляжала?
– Не ляжала мая маці, ні час, ні мінуты,
*Папалась я, мая маці, **крывасмоку** ў рукі* [5, *80*].

Словы ***крывасмок, крывасос*** маюць складаную структуру, семантычна тоесную «кампазітаўтваральнай» [4, *32*] структуры фразеалагізма *піць (смактаць, высмоктваць, ссаць) кроў 'бязлітасна эксплуатаваць, даводзіць да беднасці каго-небудзь'* [4, *188*]. Словы утварыліся шляхам асноваскладання як варыянты кампазітаў з саставу прыведзенага фразеалагічнага зварота і нулявой суфіксацыі.

Фразеалагізм ***ляжаць на баку*** *‘нічога не рабіць, гультаяваць’* [3, *587*] паслужыў базай для ўтварэння новага складанага слова ***лежабок*** (разм.) *‘чалавек, які любіць доўга спаць, гультай’* [7, *315*]. У працэсе ўтварэння гэтага кампазіта адбылося складанне асноў кампанентаў фразеалагічнай адзінкі *леж-* і *бок-*, значэнне якой увасобілася ў асобнай лексеме, а таксама, як і ў папярэдніх выпадках, скарачэнне ўтваральнай асновы дзеяслова *ляжаць*.

Асноваскладанне з дапамогай матэрыяльна выражаных словаўтваральных сродкаў з’яўляецца найбольш прадуктыўным. Яно аб’ядноўвае лексічныя адзінкі розных часцін мовы: назоўнікі, прыметнікі, прыслоўі, утварэнне якіх залежыць ад таго, які афікс далучаецца да асноў. У ТСБЛМ намі зафіксавана 6 складаных слоў, пры ўтварэнні якіх асноваскладанне ФА суправаджаецца афіксацыяй: *вярціхвостка*, *галавакружны*, *галаваломка*, *крывадушны*, *крывапівец*, *чалабітная*.

Слова ***вярціхвостка*** таксама правамерна, на нашу думку, лічыць прадуктам адфразеалагічнага словаўтварэння. Кампазітаўтваральныя магчымасці фразеалагізма *круціць (вярцець) хвастом* (праст. неадабр.) *‘легкадумна паводзіць сябе, гуляць з многімі’ (пра жанчыну)* [3, *541*] рэалізаваліся ў працэсе ўтварэння складанага слова шляхам складання асноў *вярц-* і *хвост-* з далучэннем суфікса *-к-*. Лексема ***вярціхвостка*** выступае як кампазіт не толькі з фармальнага боку слова, але і ў сэнсавых і стылістычных адносінах.

Слова ***галавакружны***, якое выступае ў значэннях: 1) *‘які выклікае галавакружэнне’ (Галавакружная вышыня);* 2) перан. *‘надзвычайны, ашаламляльны’ (Галавакружны поспех)* [7, *141*], таксама з’яўляецца вынікам складання асноў *галав-* і *круж-* кампанентаў фразеалагізма *кружыць (закружыць) галаву* з дапамогай суфікса *-н-*. Першае з прыведзеных значэнняў складанага слова суадносіцца з адным са значэнняў фразеалагізма *‘выклікаць галавакружэнне; туманіць, п’яніць’*, другое – са значэннем *‘пазбаўляць магчымасці правільна разважаць, аб’ектыўна ацэньваць абставіны’* [3, *537*]. Тэндэнцыя да лексікалізацыі ўстойлівага словазлучэння выклікала з’яўленне новага складанага мнагазначнага слова, якое выражае семантыку цэлага фразеалагічнага звароту.

Лексема ***галаваломка*** *‘галаваломная загадка, задача’* [7, *141*] утварылася спосабам асноваскладання кампанентаў фразеалагізма ***ламаць (наламаць) <сабе> галаву (галовы)*** *галав-* і *лом-* *‘напружана думаць, задумвацца, стараючыся зразумець, разгадаць што-небудзь.’* [3, *559*] з далучэннем суфікса *-к-* і рэалізавала ў асобнай намінацыі цэласнае значэнне ФА. Слова *галаваломка* са значэнем, ідэнтычным фразеалагічнаму, можна назіраць у народнай песні «Ой, з-пад горы, з-пад крутое…»:

Ой, з-пад горы, з-пад крутое,
Буйны вецер вее.
А мой мілы ў чыстым полі

Пшанічаньку сее…
Ой, Божа ж мой міласціvы,
Дзе ж мой мілы дзеўся?
Ой, калі ж бы на базары,
То б людзі сказалі.
Калі б яго ваўкі з'елі,
То б лугі шумелі.

Ой, калі б ён утапіўся,
То б Дунай разліўся.
Дзе ж мой мілы,
Дзе ж мой любы –
*Мне **галаваломка**.*
Ой, балюча мне,
Трывожна,
Нібы ў сэрцы стромка [2, *292*].

Такім жа спосабам утварылася слова ***крывадушны*** *'поўны крывадушша, няшчыры, ілжывы'* [7, *303*]. Гэтая адфразеалагічная адзінка сустракаецца ў народнай песні «Як выйду я за вароты…»:

Як выйду я за вароты,
Усе махі і балоты,
Уся траўка зелянее,
Маё сэрцайка млее.

Яно млее, замлявае,
Што мілога не мае.
А мой мілы п'е, гуляе
У карчомцы душнай,
*П'е, гуляе **крывадушны***
Начною парою.

Начною парою,
З чужою жаною [5, *246*].

Асновай для яго ўзнікнення паслужыў фразеалагізм *крывіць (пакрывіць, скрывіць) душой* (разм. неадабр.*) 'паступаць няшчыра, супраць свайго сумлення; крывадушнічаць'* [3, *543*]. Складанае слова, раўназначнае ў семантычных адносінах фразеалагічнаму звароту, актуалізуе кампазітаўтваральныя магчымасці ФА шляхам складання асноў *крыв-*, *душ-* і суфікса *-н-*.

Лексема ***крывапівец*** *'бязлітасны, жорткі чалавек, прыгнятальнік'* [7, *303*] таксама з'яўляецца прадуктам адфразеалагічнага словаўтварэння. Як і вышэйназваныя словы *крывасмок* і *крывасос***,** яна ўзнікла на базе фразеалагізма *піць (смактаць, высмоктваць, ссаць) кроў 'бязлітасна эксплуатаваць, даводзіць да беднасці каго-небудзь'* [4, *188*]. Аднак у адрозненне ад гэтых слоў

асноваскладанне пры ўтварэнні лексемы ***крывапівец*** суправаджаецца суфіксацыяй (*-вец*).

У выніку лексікалізацыі фразеалагічнай адзінкі ***біць чалом*** *'пачціва прасіць каго-небудзь.'* (разм.) [3, *96*] утварыўся субстантываваны прыметнік ***чалабітная*** *'у Расіі да XVIII ст.: пісьмовае прашэнне, скарга, якая падавалася на імя цара ці мясцовым уладам'* [7, *741*]. У дадзеным выпадку адбылося складанне асноў кампанентаў кампазітаўтваральнай канструкцыі *бі-* і *чал-* і адначасовае далучэнне да іх суфікса *-н-*.

Такім чынам, аналіз фактычнага матэрыялу дазваляе сцвярджаць, што асноваскладанне кампанентаў ФА, ускладненае матэрыяльна выражанай і матэрыяльна нявыражанай афіксацыяй, даволі актыўна прагрэсіруе ў мове. Гэта абумоўлена тым, што асноваскладанне ў сістэме сучаснай беларускай мовы з'яўляецца найбольш яркім праяўленнем сцісласці, канкрэтнасці і эканоміі ў выкарыстанні моўных сродкаў. Больш таго, словы, утвораныя шляхам асноваскладання ў вуснай форме бытавання мовы, хутка атрымліваюць адпаведны статус у лексікаграфічных выданнях.

ЗАЎВАГІ

***1. ТСБЛМ – Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы.**

ЛІТАРАТУРА

1. *Аляхновіч М.* Ад фразеалагізма да слова // Слова і фразеалагізм у кантэксце. Мн.,1981.

2. Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры: Мінская вобласць. Мн., 1995.

3. *Лепешаў І. Я.* Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. Мн., 1993.

4. *Лепешаў І. Я.* Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. Мн., 1993. Т. 2.

5. *Прыгодзіч М. Р.* Словаскладанне ў беларускай мове. Мн., 2000.

6. *Тамашэвіч Т. І.* Эліпсіс фразеалагізмаў // Слова, фразеалагізм і кантэкст. Мн., 1979.

7. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы. / Пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. 2-е выд. Мн., 1999.

Р а з д з е л 3

ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ

Таццяна Шамякіна

МІФАЛАГІЧНАЯ АСНОВА НАРОДНАЙ ЧАРАДЗЕЙНАЙ КАЗКІ «ІВАШКА МЯДЗВЕДЖАЕ ВУШКА»

Народная чарадзейная казка «Івашка Мядзведжае вушка» ўваходзіць у праграму па беларускай літаратуры базавай школы. Вельмі важна для студэнтаў – будучых настаўнікаў – дакладна разумець сэнс твора народнага мастацтва, каб у даходлівай форме і ў той жа час не адступаючы ад навуковага дыскурсу растлумачыць гэты сэнс дзецям. Вось чаму дадзены артыкул мае на мэце пазнаёміць з асноўнымі прынцыпамі аналізу казкі, што вывучаецца ў сярэдніх навучальных установах. З другога боку, казкі сёння выклікаюць гарачыя дыскусіі ў прэсе, пільную цікавасць не толькі навукоўцаў, але і шырокіх колаў грамадскасці – яшчэ і гэтым абумоўлен зварот да адной з найбольш папулярных казак. Казка патрабуе ўважлівага навуковага вывучэння, хоць інтэрпрэтацыя яе абавязкова будзе несці на сабе рысы суб'ектыўнасці.

Кожная казка своеасабліва трансфармуе рэальнасць і ўключае пласты розных эпох. Казка «Івашка Мядзведжае вушка» мае, як мінімум, тры пласты такога кшталту, адпаведна твор можна ўмоўна падзяліць на тры часткі.

Першая частка пагружае нас у неверагодна далёкую даўніну, у эпоху палеаліту, калі панавалі татэмістычныя ўяўленні. Гаворка тут ідзе пра шлюб чалавека і мядзведзя. Неабходна сказаць, што гэты сюжэт агульнаеўрапейскі. Толькі ў адной Заходняй Еўропе, як высветлілі даследчыкі, існуе 130 варыянтаў дадзенага сюжэта [3, *170–190*]. Распаўсюджаны ён і ва Усходняй Еўропе, у Сібіры, Кітаі. Мядзведзь як татэм займае велізарны арэал ад Японіі да Брытанскіх астравоў, і шмат якія народы лічылі сваё паходжанне ад такога шлюбу, напрыклад іспанскі княжацкі род Урсіна (urs – мядзведзь). Такім чынам, казка ўзнікла з татэмістычнага міфа, які раней, відаць, тлумачыў генезіс таго ці іншага племені, арыстакратычнага ці нават каралеўскага роду, бо весці сваё паходжанне ад героя-волата тыпу Івашкі лічылася ганаровым не толькі ў першабытным грамадстве, але нават у эпоху Сярэднявечча. Ёсць і іншае тлумачэнне: казка пра шлюб чалавека менавіта з мядзведзем узнікла першапачаткова як міф, што адлюстроўвае паміранне і ўваскрэсенне прыроды вясною [3, *186*].

Схема казак пра шлюб чалавека і жывёлы па ўсёй Еўразіі прыкладна аднолькавая: дзяўчына ці жанчына заблудзілася ў лесе, і яе забраў да сябе мядзведзь, зрабіў жонкаю. Часам мядзведзь выкрадае дзяўчыну прама з вёскі, трымае ў пячоры ці ў берлагу. Трэба адзначыць, што продкі не лічылі мядзведзя за жывёлу, а верылі, што ўнутры ён чалавек, або атаясамлівалі мядзведзя і лесавіка – міфалагічную істоту, найбольш блізкую да чалавека. Ва ўсякім разе, хоць і ўяўлялі шлюб з мядзведзем нечым выключным, але не бачылі ў ім ненармальнасць. Біялагічна такая сувязь, безумоўна, немагчымая, але гаворка ж ідзе пра міфалагічнае мысленне, а яно дапускае якія заўгодна цуды. Аўтарытэтныя заходнія даследчыкі, напрыклад Дж. Дж. Фрэзер, Р. Тэрнвальд, К. Леві-Строс, падкрэслівалі своеасаблівасць міфалагічнай логікі, якая праяўляецца якраз у сюжэце пра шлюб жанчыны і мядзведзя. На іх думку, першабытны чалавек быў упэўнены ў існаванні так званай сімпатычнай сувязі паміж людзьмі і аб'ектамі прыроды, прычым у той час прырода (у выглядзе жывёлы) была як бы ўпісана ў сацыяльную структуру [2, *282–287*].

У жанчыны і мядзведзя нараджаецца сын – ва ўсім чалавек, хоць часам можа мець некаторыя жывёльныя прыкметы, напрыклад мядзведжыя вушы.

Дарэчы, з летапісаў вядома, што прыкладна ў IX ст. сапраўды жыў дацкі ярл (князь) з мядзведжымі вушамі.

Мядзведжы сын усё ж адрозніваецца ад звычайнага чалавека: ён расце не па днях, а па гадзінах і, акрамя таго, набывае незвычайную фізічную моц. Звычайна ён бяжыць разам з маці ад жывёльнага бацькі. У беларускай казцы Івашка пакідае абодвух, і гэта дае падставы гаварыць пра большую архаічнасць славянскага казачнага тэксту. А далей ва ўсіх варыянтах еўрапейскіх фальклорных твораў пачынаюцца прыгоды мядзведжага сына, прычым яго паходжанне як бы поўнасцю выпадае з асноўнага сюжэта – пра жывёльнага бацьку больш ні разу не згадваецца. Можна меркаваць, што такога кшталту прэамбула была літаратурным этыкетам таго часу – неабходнай часткай казачнага канона, які абавязкова павінен быў уключаць у сябе частку татэмістычнага міфа – ужо хоць бы для таго, каб растлумачыць выключную дужасць героя. І не толькі ў казках, а і ў творах так званага гераічнага эпасу і нават раманах новага часу, напрыклад, эпохі рамантызму, герой мае, як правіла, незвычайнае паходжанне – сын бога ці цара, хоць нярэдка да пэўнага часу не ведае пра сваё нараджэнне, бо аказваецца разлучаны з сям’ёю. Ды нават гістарычныя асобы – скажам, Аляксандр Македонскі ці Юлій Цэзар – лічылі, што іх род ідзе ад багоў. Так, упэўненасць, што ён – сын бога Амона (Зеўса), дала Аляксандру Македонскаму незвычайную смеласць і веру ў сваю перамогу і дазволіла ўрэшце заваяваць паўсвета. Так і Івашка Мядзведжае вушка ў беларускай казцы, адчуваючы вялікую сілу жывёльных продкаў, паводзіць сябе ў вышэйшай ступені ўпэўнена.

Вандруючы па свеце, Івашка сустракае Дуба-Дубавіка і Гару-Гаравіка. З гэтых сустрэч пачынаецца другая частка казкі. Паказальна, што героі – Івашка і двое сустрэчных – адразу пазнаюць адзін аднаго і называюць па імёнах. Значыць, Дуб-Дубавік і Гара-Гаравік ведалі, нешта чулі пра Івашку, а ён – пра іх. Але хутчэй за ўсё яны пазнавалі адзін аднаго па знешніх прыкметах. Ясна, што Дуб-Дубавік і Гара-Гаравік – такія ж асілкі, як і Івашка, і таксама маюць татэмістычнае паходжанне: першы – ад дрэва (дуба), другі народжаны гарою.

Герояў аказваецца трое, як звычайна ў казках. Прычым адзін – Івашка – супрацьстаіць двум астатнім па нейкіх вызначальных якасцях. Тут паўстае надзвычай цікавае для навукі пытанне: ці не з’яўляецца паходжанне ад жывёлы больш познім этапам у развіцці татэмізму? Таму і герой, што народжаны ад мядзведзя, увасабляе як бы маладосць свету, нейкі новы перыяд у развіцці старажытнага грамадства, хоць для нас гэта, безумоўна, глыбокая архаіка.

Асілкі пачынаюць жыць у доме, які беларуская казка ніяк не апісвае, хоць у казках некаторых іншых народаў такія апісанні ёсць. Але па тым, якая пачвара ўрэшце з’яўляецца ў хаце, можна меркаваць, што гэта такі ж дом, у якім у іншых казках жыве Баба-Яга. Ён стаіць на мяжы светаў – нашага і іншасвету, царства Кашчэя. Бессмяротны Кашчэй і прылятае час ад часу ў сваю хаціну на мяжы.

Вобраз Кашчэя – адзін з самых таямнічых і цяжка вытлумачальных у казках. Часам ён атаясамліваецца са Змеем. Ды і ў дадзенай казцы называецца змеем. У той жа час апісваецца наступным чынам: «Сам з кокаць, барада з локаць». Праўда, такога кшталту апісанне нічога не дае для разумення вобраза. Мы ведаем, як выглядае рэальны змей, але зусім не факт, што змеепадобная знешнасць характэрна і для Кашчэя. Хутчэй за ўсё, ён можа прымаць розныя воблікі і, калі ляціць (а ён менавіта лятае), выглядае як вогненны змей ці віхура.

У казках з іншымі сюжэтамі Змей часта ахоўвае мяжу паміж светамі. Такая ж функцыя і ў Кашчэя. Значыць, ён, поўнасцю належачы свету памерлых, мае дачыненне і да жывых. Каб зразумець вобраз, неабходна звярнуцца да іншых міфалагічных сістэм. Так, у народаў Усходу існавала ўяўленне пра асаблівага духа смерці, які бадзяўся паўсюль, насылаючы хваробы. І ўсе народы верылі, што смерць здараецца ад таго, што душу чалавечую ўкраў іншы памерлы, але ў вобліку жывёлы [4, *214*]. Адной з такіх жывёл і з’яўляецца змей. Магчыма, Кашчэй як бог смерці меў некалькі душ, якія існавалі ад яго асобна. Адна захоўвалася ў скрыні, другая свабодна перасоўвалася ў выглядзе змея. Прычым ёй неабходна харчавацца, і волаты – сябры Івашкі – кормяць Кашчэя вараным мясам. Паеўшы, Кашчэй выразае з плячэй асілкаў палоскі скуры – як бы пакідае сваю пячатку. Івашку ён не можа адолець. Той прыцягвае Кашчэя ў лес і зашчамляе яго бараду ў пень. У міфалагічных уяўленнях барада мела надзвычай важнае значэнне. У ёй захоўвалася жыццёвая сіла чалавека, а калі барада доўгая, то і магічная. Тое, што Кашчэй, вырваўшыся, пакінуў сваю бараду ў дубе, азначае, што ён страціў частку сваёй магічнай сілы. Гэта дало магчымасць асілкам без перашкод прайсці па памежжы светаў – праз лес і гару – і дайсці да ўвахода ў пекла. Казка падкрэслівае глыбіню апраметнай – сябры нарэзалі палос з пятнаццаці валовых скур, ды і тое паса не хапіла.

Івашка спускаецца пад зямлю. У міфалогіі гэта, уласна кажучы, азначае паміранне. Але ёсць важны нюанс: продкі верылі, што калі герой добраахвотна спускаўся ў пекла ці ныраў у мора, у кіпень, у малако, то ён меў надзею на адраджэнне пасля смерці, на ўваскрэсенне – нават у лепшым вобліку. Чалавек прыносіць сябе ў ахвяру і, такім чынам, перамагае смерць – смерцю. Старажытная міфалагічная ідэя падрыхтавала розумы нашых прашчураў да ўспрыняцця ідэі Хрыста.

У Падзем’і Івашка сустракае трох дзяўчат, што жывуць у трох дамах – медным, сярэбраным і залатым. У іншых народных казках гаворка ідзе нават пра такога ж кшталту царствы. Даследчыкі не знаходзяць тут сувязь з міфалогіяй, лічачы, што адбылося ўсяго толькі патраенне іншасвету – трыдзесятае царства: гэта, маўляў, унутрыказачнае структурнае ўтварэнне. Тым больш, што канцавы пункт у гэтым падземным царстве – залаты дом, а медны і сярэбраны – прамежкавыя этапы [1, *217*].

Аднак не ўсё так проста. Дамы (ці царствы) сімвалізуюць, відаць, касмічныя аб’екты – Месяц, зоркі і Сонца. На іх, паводле ўяўленняў продкаў, траплялі пасля смерці душы памерлых. Прычым асабліва пажадана было

трапіць на Сонца, бо яно, хоць і памірае (заходзіць кожную ноч пад зямлю), але нязменна адраджаецца раніцай, з'яўляючыся, уласна кажучы, несмяротным. Значыць, сувязь з Сонцам забяспечвае душы вечнае існаванне. Дзяўчаты, што жылі ў адпаведных дамах, як бы ўвасаблялі душу кожнага касмічнага аб'екта. Не дзіва, што сонечная дзяўчына самая прыгожая.

Але чаму ж нябесныя аб'екты аказаліся ў Падзем'і? Гэта вельмі цікавы момант, які раскрывае асаблівасць міфалагічнага мыслення. Месяц і зоркі з'яўляюцца на небе ноччу. А ноч, усё чорнае і халоднае міф звязвае з нізам, нягледзячы на тое, што самі аб'екты – наверсе. Акрамя таго, у іншасвеце ўвогуле іншая прастора ў параўнанні з той, у якой людзі прызвычаіліся жыць. Што ж тычыцца Сонца, то яно, бясспрэчна, аб'ект дзённы. Але ноччу Сонца павінна прасунуцца пад зямлёю, у варожым для сябе асяроддзі, з захаду на ўсход. Гэты палон Сонца ў пекле, у царстве памерлых, і сімвалізуе дзяўчына з залатога дома. Яна ж распытвае Кашчэя пра яго смерць і перадае звесткі Івашку. Волат адпраўляецца па Кашчэеву смерць, бо без знішчэння апошняй Сонца не вызваліць. У падарожжы герой праяўляе пачуццё шкадавання да некаторых жывёл, і яны ўрэшце дапамагаюць яму. Казка сцвярджае важнасць узаемадапамогі ў свеце, няхай і паміж такімі рознымі істотамі. Акрамя таго, тут адбілася старажытнае міфалагічнае ўяўленне, што ў іншасвеце ўсе звяры паміж сабою і з людзьмі жывуць у поўнай згодзе. Звяры, што дапамагаюць здабыць яйка з душой Кашчэя, увасабляюць розныя прыродныя стыхіі: воўк – прадстаўнік зямлі, коршак – паветра, рак – вады. Сама прырода паўстае супраць смерці.

Івашка забівае Кашчэя яйкам. Гэта таксама сімвалічна, бо з яйкам звязана нараджэнне – працэс, супрацьлеглы смерці, якую ўвасабляе Кашчэй. У яйкі ж усе дзяўчаты ўбіраюць свае дамы: гаворачы тэрмінамі сучаснай фізікі, скручваюць прастору. У той жа час гэта, відаць, аскепкі вельмі старажытных міфалагічных ўяўленняў пра свет, што нарадзіўся з Касмічнага Яйка.

Несучы тры дамы ў кішэні, Івашка разам з вызваленымі дзяўчатамі падыходзіць да шахты, па якой спускаўся ў падзем'е. Прайшоў роўна год, як гэта адбылося. Казка фіксуе ўвагу на часе, значыць, гэта важна. Відаць, тут адбіўся не толькі сутачны рух Сонца, але і гадавы.

Сябры Івашкі жорстка абыходзяцца з ім: дзяўчат падымаюць, а яго пакідаюць у падзем'і. Гэта азначае, што адраджэнне чалавека – справа намнога цяжэйшая, чым вяртанне на неба касмічных аб'ектаў.

Івашку выносіць наверх, у белы свет, агромністая птушка, птушанят якой ён выратаваў. Дадзены элемент сюжэта падводзіць да думкі, што пачуццё ўдзячнасці ўласціва ўсім жывым істотам.

Перажыўшы прыгоды ў іншасвеце, герой вяртаецца на зямлю, у чалавечае грамадства. Пачынаецца трэцяя частка казкі, у якой больш бытавых момантаў, чым міфалагічных, дзейнічаюць не асілкі і жыхары іншасвету, а звычайныя людзі, напрыклад яўрэй, каваль. Сам Івашка таксама хавае сваю сапраўдную сутнасць і нават мяняе імя – на Іванічку-п'янічку. Гэтая частка

казкі з’явілася, як можна меркаваць, дастаткова позна – не пазней XVI ст., бо да таго п’янства не было распаўсюджана (продкі пілі медавуху, ад якой галава заставалася ясная). У трэцяй частцы казкі больш важнае значэнне маюць і рэчы – чаравікі, сукенка, вянок, якія Івашка здабывае з дапамогай залатога яйка, разгортваючы яго. Менавіта дзякуючы рэчам дзяўчына з залатога дома – сонечная – пазнае свайго каханага, і справа заканчваецца вяселлем.

Такім чынам, казка занатавала надзвычай архаічныя міфалагічныя ўяўленні ў аскепках міфаў татэмістычных і міфаў пра іншасвет (прычым у гэтай частцы захавалася найбольш таямніц і цудаў, што з цяжкасцю паддаюцца расшыфроўцы). Паколькі казку як жанр, у адрозненне ад міфа, цікавяць індывідуальныя лёсы герояў, то яна ўзяла некаторыя моманты і з вясельнай абраднасці (матыў цяжкіх задач – выраб пэўных рэчаў, дзякуючы якім дзяўчына выпрабоўвае хлопца). У цэлым герой прайшоў праз надзвычай цяжкія выпрабаванні – ініцыяцыю – і таму заслужыў шчасце.

ЛІТАРАТУРА:

1. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
2. *Самыгин С. И., Нечипуренко В. Н., Полонская И. Н.* Религиоведение: социология и психология религии. Ростов-на-Дону, 1996.
3. *Серов С. Я.* Медведь-супруг: Вариации обряда и сказки у народов Европы и Испанской Америки // Фольклор и историческая этнография. М., 1983.
4. *Соколова З. П.* Животные в религиях. СПб., 1998.

Ірына Казакова

ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР’І МАГІЛЁЎШЧЫНЫ

Беларускі фальклор найлепш захаваўся ў параўнанні з фальклорам многіх іншых еўрапейскіх народаў, у якіх амаль зніклі формы яго аўтэнтычнага бытавання яшчэ ў мінулыя эпохі, а адраджаліся яны пераважна ў перапрацоўках. Беларускі народ па праву можа ганарыцца багаццем зместу, дасканаласцю мастацкай формы і разнастайнасцю жанраў свайго фальклору.

Кожны этнас мае закладзеную ў яго свядомасці і падсвядомасці выяву свету, якая залежыць ад асаблівасцей адаптыўна-адаптацыйных працэсаў, і, трэба думаць, па сваймy глыбіннаму зместу застаецца нязменнай на працягу ўсяго жыцця этнасу. Але як і наколькі гэтая выява свету можа мадыфікавацца ў залежнасці ад канкрэтных гістарычных і сацыякультурных умоў жыццядзейнасці? Каб адказаць на гэтае пытанне, неабходна рэканструяваць глыбінны, амаль нязменны змест этнічнай свядомасці і зразумець, якімі могуць быць формы яго выражэння, адэкватныя гэтаму зместу, вызначыць асноўныя рысы этнічнай псіхалогіі. Рэканструяваць свядомасць і псіхалогію этнасу дапамагаюць рэшткі старажытнага светаўспрымання, якія захаваліся менавіта ў фальклорнай спадчыне.

Цікавымі ў гэтым сэнсе з’яўляюцца народныя прыкметы і павер’і, якія запаўнялі літаральна кожны момант жыцця нашых продкаў, іх гаспадарчую дзейнасць, сямейны побыт, унутраныя перажыванні, адносіны з людзьмі, назіранні за навакольным асяроддзем, імкненне прадказаць будучыню, асвятляць невядомыя факты і з’явы, тлумачыць любыя жыццёвыя выпадкі і здарэнні.

Многія прыкметы і павер’і дайшлі да нашых дзён. І сёння яны не толькі захоўваюцца ў памяці старых людзей, але шырока бытуюць у некаторых рэгіёнах Беларусі. Паказальнай у гэтым сэнсе з’яўляецца Магілёўшчына, дзе захавалася багатая фальклорная спадчына. Асаблівую каштоўнасць гэты рэгіён уяўляе ў плане даследавання сямейнай абраднасці, малых жанраў фальклору і асабліва прыкмет і павер’яў, прысвечаных гаспадарчай дзейнасці, пасеву хлеба, збору ўраджаю і, безумоўна, прадказанню надвор’я, бо ўся земляробча-гаспадарчая дзейнасць сялян залежала ад гэтага.

Вясковыя гаспадары гавораць, што нельга нарыхтоўваць на доўгае захаванне мяса і сала ў час поўні, бо яно хутка сапсуецца. Хлеб, выпечаны ў той час, калі квітнеюць злакі на корані, будзе плеснець. [*1] Такія прыкметы заснаваны на фактах. Бо сапраўды, Поўня і некаторыя іншыя нябесныя целы маюць уплыў на слаі зямной атмасферы, а разам з тым і на некаторыя прадукты харчавання, якія лёгка падвяргаюцца пашкоджанню. Так, і плесня на хлебе ўзнікае ў выніку актыўнага размнажэння ў гэты перыяд лета (пад уплывам стану атмасферы) плесневых грыбкоў. Ведаюць, што ў час цвіцення хлеба хутка псуецца віно, у гэты ж час нельга выбельваць палатно, а плямы на бялізне адмываюцца хутчэй.

Яшчэ адно цікавае павер’е з жыццёва-практычных назіранняў сялян: калі збажына пачынае красаваць знізу, то збожжа будзе каштаваць танна, калі ж зверху – дорага. Іншымі словамі, здаровы і добры колас пачынае красаваць звычайна знізу, тады трэба разлічваць на добры ўраджай і, адпаведна, на танны хлеб.

Жыхары вёскі адзначаюць, калі ластаўкі лятаюць нізка, то хутка будзе дождж. І сапраўды, ластаўкі апускаюцца нізка за дробнымі насякомымі, якія перад дажджом таксама апускаюцца ўніз, бо ў гэты час верхнія слаі атмасферы густа насычаны вільгаццю.

Калі сабакі пачынаюць есці траву – да дажджу, бо перад дажджом трава становіцца для іх самай карыснай у плане насычэння спецыфічнымі мікраэлементамі.

Ёсць прыкметы па самых розных з’явах. Напрыклад, калі ў першую навальніцу грыміць гром – гэта да навальнічнага лета. Гром зімой – да моцнага ветру і адлігі; маланка зімой – да буры. Кола навокал месяца – да ветру. Калі месяц акружаны ясным колам, якое становіцца ўсё больш шырокім, то будзе яснае надвор’е. Тусклы месяц – да мокрага надвор’я. Зорка з хвастом (камета) прадказвае якую-небудзь важную падзею. Калі вакол сонца з’яўляюцца кругі – гэта прадказвае няшчасце. Чырвонае сонца – да ветру, чырвонае сонца ўзімку – да марозу. Добрай прыкметай лічыцца глядзець на вясёлку. Дождж на другі дзень вяселля прадказвае шчаслівы і пладавіты шлюб.

Існавалі некаторыя прыкметы па раслінах: калі на дубах шмат жалудоў – гэта прадказвала халодную зіму і добрую ўрадлівасць на наступны год. Рана расквітнеўшая вольха прадвяшчае мокрае лета; ураджай арэхаў – да ўраджаю хлеба на будучы год. Ураджай рабіны – да цяжкага года.

Былі прыкметы і па неадухаўлёных прадметах. Напрыклад, нельга было дарыць нож, іголкі і булаўкі – будзе сварка. Дзверы скрыпяць – да непрыемнасцей у доме. Дровы трашчаць – да марозу. Калі штосьці падае з рук (лыжка, відэлец, нож), а таксама іскрынка з печы – да госця. Вельмі дрэннай прыкметай лічыцца разбіць люстэрка. Нельга вітацца і цалавацца праз парог – будзе сварка. Сварку прадказвае і рассыпаная соль. Нельга месці ў адной хаце рознымі венікамі, інакш разыдзецца ўсё багацце. Чырвоны агонь у печы – да марозу, бледны – да адлігі. Выпадкова апрануць што-небудзь навыварат – быць бітым. Калі каму-небудзь у ежу трапіць вугалёк – да багатага падарунка. Дрэннай прыкметай лічыцца, калі хлеб вылезе з печы і г. д.

Існуюць прыкметы па птушках і жывёлах. Напрыклад, калі па вёсцы лятае зязюля – гэта да пажару. Пажар і іншыя няшчасці прадказвае курыца, калі яна запяе пеўнем. Добра, калі бусел саўе ў каго-небудзь на хаце гняздо – гэты чалавек будзе шчаслівы і багаты, але калі бусел, наадварот, разбурае сваё гняздо, то гаспадарам той хаты ён прадказвае бяду. Калі гусі пачынаюць падымаць лапы і хаваць пад крыло дзюбы – да марозу, калі птушкі пачынаюць вышчыпвацца – да цяпла і сонецка. Лічылі, што калі коні іржуць – да добрых навін; сустрэць на дарозе свінню – не будзе поспеху ў справах; калі з'яўляецца шмат мышэй – да неўраджаю; кошка мыецца ці заграбае лапамі – чакаць гасцей, бегае па хаце – да сваркі; вой сабакі прадказвае гора. Калі без прычыны сабака падскоквае высока ўверх – да пажару.

Некаторыя іншыя прыкметы і павер'і на розныя выпадкі: як села сонца, нельга выносіць смецце, бо выносіцца з хаты багацце; нельга глядзець у акно да світання (дзеўка або баба праглядзіць сваю прыгажосць, а мужык – багацце); калі свярбіць правая далонь – атрымаеш грошы, калі левая – страціш іх (або завядзеш новае знаёмства); калі ў печы раптам пагасне агонь – да нечаканых гасцей; нельга класці ў печку дровы «вастрынамі» – будзе сварка; нельга біць чалавека лучынай, бо можа захварэць на сухоты; нельга стукаць ці грымець ключамі – будзе вялікая сварка; нельга пераступаць цераз каромысел – будуць сутаргі; нельга класці пражу на стол, бо «нажывеш сорак грахоў»; наогул калаўрот – прыналежнасць чарадзеек, таму нельга класці пражу на стол, дзе кладуць хлеб і соль; нельга пакідаць на стале нож, бо «нячысцікі зарэжуць», наогул стол трэба пакідаць чыста прыбраным, асабліва на ноч, каб «не раззлаваўся дамавы». У некаторых прыкметах і павер'ях змяшаліся язычніцкія і хрысціянскія погляды. Напрыклад, нельга садзіцца за стол на 13 чалавек; нельга перадаваць адзін аднаму ў час трапезы соль. Такія павер'і нагадваюць Тайную Вячэру і паводзіны Іуды-Здрадніка.

У розныя часы верылі ў існаванне вешчых і прарочых сноў, якія змяшчаюць ў сабе прадказанні лёсу чалавека, яго родзічаў і сваякоў, прадвесці якіх-небудзь падзей. Нашы продкі таксама спрабавалі прадказаць па снах хаця б самыя важныя падзеі. Нараджэнне чалавека ў снах заўсёды аказваецца пэўным чынам звязана з вадой. Верылі, што калі жанчыне сніцца, што яна п'е, налівае, разлівае ваду, альбо плавае ў любым вадаёме, мые бялізну ў рэчцы, ловіць рыбу і г. д. – усё гэта прадказвае хуткую цяжарнасць. Калі ж цяжарная жанчына бачыць падобныя сны, гэта значыць хуткія і лёгкія роды.

Некаторыя сны прадказвалі смерць. Напрыклад, калі чалавеку сніўся нябожчык з блізкіх родзічаў і клікаў яго да сябе. Калі чалавеку прысніцца труна, гэта да смерці яго бліжэйшага сябра, а калі труна вялікая па памеру – наогул да нябожчыка ў вёсцы. Калі незамужняй дзяўчыне (ці хлопцу) сніцца вяселле, гэта значыць, што яна (ён) можа памерці да шлюбу. Лічаць, што да смерці сніцца царква, чорныя харугвы, свечкі, абразы, выкапаная магіла, белая свіння, ссечанае дрэва, збіранне ў дальнюю дарогу і інш.

Да шлюбу сніцца мост і пераход праз яго з будучым супругам, каравай, ручнікі, пярсцёнак. Калі дзяўчына бачыць у сне каласістую ніву або проста шмат збожжа, гэта азначае шчаслівае замужжа і багацце, а таксама, што ў яе будзе многа дзяцей. Хлопцу да шлюбу сніцца конь і запрэжкі.

Наогул, шмат прыкмет і павер'яў звязана з сямейна-абрадавым цыклам. Гэта натуральна, таму што сямейныя абрады адлюстроўвалі самыя важныя, пераломныя моманты чалавечага жыцця. Так, шмат забарон, абмежаванняў, прыкмет і павер'яў было звязана з паводзінамі цяжарнай жанчыны. Ёй нельга было, напрыклад, займацца ніякай справай (акрамя прыгатавання ежы і прыбірання хаты) у час Каляд і ў іншыя святочныя дні (у нядзелю, на Св. Духа, Тройцу, Вялікдзень, тыдзень пасля Вялікадня). Лічылася, што калі ў такі недазволены час жанчына, напрыклад, прышые гузікі да кашулі і нехта гэта ўбачыць, тады дзіця абавязкова народзіцца з «гузікам» (барадаўкай) на твары або на вуху. Калі ж на свята жанчына прасуе кашулю і нехта гэта бачыць, то ў дзіцяці будзе ўвесь бок чырвоны. Інфарматары паведамляюць, што такія выпадкі мелі месца на самай справе. Некаторыя з такіх забарон былі заснаваны на жыццёвым вопыце і мелі практычны характар.

З нованароджаным было звязана таксама многа прыкмет. Напрыклад, верылі, што калі перад родамі жонкі ў мужа свярбяць вушы, тады ў яго народзіцца сын. Лічылася, што той, хто нарадзіўся ў новы месяц, будзе доўга жыць. Верылі што калі нованароджанаму хлопчыку пакласці ў рот печаны яблык, тады ён не будзе «падкі да гарэлкі». Верылі таксама, што шчаслівай будзе дачка, калі яна падобная на бацьку, і сын, калі ён падобны на маці. Лічылі, што маленькаму дзіцяці нельга падносіць люстэрка, інакш ён будзе палахлівы і не будзе доўга гаварыць. Калі ў нованароджанага адвальваўся пупочак, маці павінна была захоўваць яго да той пары, пакуль дзіця не пачне разумець і хадзіць. Маці павінна даць яму пагуляць гэтым пупочкам, каб ён яго развязаў, тады дзяця будзе вельмі разумным. Пасля маці закідвала пупок у гумно або на двор заможнага гаспадара, каб дзіця было багатым.

І вясельны, і пахавальны абрады таксама пачыналі рознымі прыкметамі і павер'ямі; іх вялікая колькасць, бо людзі, як маглі, хацелі прадказаць і замацаваць будучы шчаслівы лёс нованароджанага і новай сям'і, з належнай павагай пахаваць і памянуць нябожчыка, адвесці беды і няшчасці.

Народныя веды, назапашаныя ў пакаленнях, якія перадаваліся ў спадчыну нашчадкам праз прыкметы і павер'і, дапамагалі правільна арыентавацца ў з'явах прыроды, заўважаць яе знакі, падказкі. На такіх уяўленнях, вераваннях, павер'ях будавалася народная этыка, эстэтыка, філасофія, закладваліся асновы этнічнай свядомасці і этнапсіхалогіі.

ЗАЎВАГІ

***1. Усе прыклады ўзяты з уласнага архіва аўтара. Яны былі запісаны ў вёсках Хоцімскага раёна Магілёўскай вобласці.**

Рыма Кавалёва

КАНЦЭПТУАЛЬНЫЯ СУАДНОСІНЫ ПЕСЕННЫХ ПАРАДЫГМ УСХОДНЕСЛАВЯНСКАГА ТРАЕЦКА-РУСАЛЬНАГА КОМПЛЕКСУ

Паэзія ўсходнеславянскага траецка-русальнага каляндарна-абрадавага комплексу прадстаўлена некалькімі лакальна-рэгіянальнымі парадыгмамі: уласна траецкімі, куставымі, майскімі, русальнымі і некаторымі іншымі песнямі, у прыватнасці рускімі кумітнымі, звязанымі з абрадам пахавання «зязюлі». Гіпатэтычна беларускія майскія песні маглі быць распаўсюджаны на Палессі, але на сённяшні дзень мы маем запіс толькі аднаго твора з вёскі Новае Палессе Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці са згадваннем Маі як антрапаморфнага каляндарнага сімвала: «*Девкі на троіцу // За сілом ходілі, // За собою оны // Маю воділі*». Сваю назву рускія майскія песні, якімі суправаджаліся агледзіны жыта, атрымалі па прыпеву «*Ой маю, маю, маю зеленой!*», што адрознівае іх ад функцыянальна падобных траецкіх, якія выконваліся з адмысловымі прыпевамі. Цяперашняе ядро арэала майскіх песень – Смаленшчына. Гэта дазваляе лічыць іх агульнай спадчынай рускіх і беларусаў, тым больш што нават у запісах 50–60 гг. XX ст. песні працягвалі ўтрымліваць беларускія моўныя элементы, але сярод іх няма ніводнай, хоць крыху падобнай на палескую майскую песню, адсутнічае і вобраз Маі. Цалкам магчыма, што ход этнагенетычных працэсаў здаўна вызначыў арэальную ізаляванасць пазначаных відаў майскіх песень і таму кожны з іх развіваўся сваім шляхам.

Фалькларысты ніколі не спрачаліся наконт самастойнасці ўсходнеславянскіх русальных песень, іншая справа – суадносіны ўласна траецкіх і куставых, характэрных для Пінскага Палесся.

Да таго часу, пакуль куставыя песні не былі аб'ектам даследавання, траецкімі, або траецка-сёмушнымі, фалькларысты называлі паэтычныя творы, якія існавалі ў кантэксце тэрытарыяльна абмежаванага руска-беларускага комплексу, звязанага з ушанаваннем бярозкі. Заходняя частка комплексу з гэтым каляндарным сімвалам ахоплівала сярэдняе цячэнне Пцічы і Падняпроўе, не судакранаючыся з арэалам Куста. Парытэтнае становішча куставых і траецкіх песень ва ўсходнеславянскіх Зялёных святах відавочнае, але даследчыкі зусім не схільны праводзіць паміж імі прынцыповае адрозненне. Напрыклад, А. Ліс пазначыў куставыя песні як самабытную лакальную разнавіднасць траецкіх, хаця класічных траецка-сёмушных песень на Палессі наогул няма. Г. Барташэвіч разглядала свята Куста таксама як своеасаблівую

разнавіднасць траецкага, хаця абодва абрады – заходнепалескі з Кустам і руска-беларускі з бярозкай – аднаўзроўневыя, самастойныя і незалежныя адна ад адной часткі агульных для ўсходніх славян Зялёных святак.

Ядро абрадавых дзеянняў з бярозкай складалася з яе «заламлівання» (г. зн. пэўнага адзначэння), «завівання» (упрыгожвання) і «развівання», кумлення дзяўчат пад бярозкаю і наступнага яго скасавання пры «развіванні» бярозкі, варажбы на вянках. У адрозненне ад рускіх беларусы не практыкавалі хаджэнне па вёсцы з бярозкай, якая часам апраналася ў жаночае адзенне, не было ў іх абраду ваджэння дзяўчынкі-«бярозкі». На беларускай тэрыторыі невядомы лакальныя сімвалы рускай традыцыі лялька-«бярозка», лялька-«кума», лялька-«зязюля», парныя лялькі «сямік» і «семічыха», адсутнічалі заключныя акты знішчэння (спальвання, разрывання, пахавання, патаплення) бярозкі і іншых каляндарных сімвалаў. Тым не менш рускія і беларускія траецкія песні маюць агульны фонд твораў, кола вельмі блізкіх варыянтаў і матываў. І наколькі гэтыя песні падобныя, настолькі яны адрозніваюцца ад куставых (украінскіх траецкіх наогул няшмат, і яны не надта выразныя).

Куставыя песні (у тым ліку таночныя) вызначаюцца яркай самабытнасцю ў вобласці змястоўных і фармальных характарыстык. Яны істотна адрозніваюцца ад траецкіх па камунікатыўнай стратэгіі, асабліва ў пазіцыяніраванні адрасатаў – хранонiма «тройца», каляндарных сімвалаў-артэфактаў, удзельнікаў абраду.

Куставыя песні супадаюць з рускімі траецкімі па лініі жаночага міфапаэтычнага асэнсавання хранонiма «тройца», да якога дадаецца імя «Багародзіца», але комплекс «Тройца – Багародзіца» выкарыстоўваецца ў розных кантэкстах і з рознымі мэтамі. Кантэкст куставых песень – аграрна-магічны:

Труйца, Труйца да святая Богородыца,
Посію я жыто да ныхай зародыцца [3, *150*].

А кантэкст траецкіх выключна абрадава-цырыманіяльны:

Благослови, Троица
Богородица!
Ай дидо, ой ладо!
Нам в лес пойти,
Нам венки завивать! [2, *360*].

Беларускія траецкія песні не дадалі нічога семантычна істотнага да хранонiма:

Ой, была Тройца, была,
Я ж, маладая, не ўгадала.
Я ж, маладая, не ўгадала,
Ой, калі Троіцу прагуляла. [1, *203*].

Адзіны зрух тычыцца персаніфікацыі хрысціянскага свята па звычайнай для абрадавых песень прэдыкатыўна-акалічнаснай мадэлі, але ў траецкіх песнях яна не дае штуршок да разгортвання тэмы, перабіваючыся бытавой, якая ўключае матыў супрацьпастаўлення дзяўчат хлопцам:

Хадзіла Тройца каля аконца.
Я ж, маладзенька, не выспалася,

На таргу была, торгу слухала.
А хто ж дораг, а хто ж дзешаў?
За дзевак тысячы даюць,
А хлопчыкаў дарма не бяруць [1, *204*].

Тыповыя адрасаты траецкіх песень — дрэвы, прычым па агульнасці памкненняў, салідарнасці і сугучнасці эмацыянальнага настрою з удзельніцамі абраду вылучаецца, супрацьпастаўляючыся астатнім дрэвам, менавіта адна бяроза:

Ну, не радуйся ты, дубняк, кленнік,
Што дубняк, кленнік, ель кудравая,
Ель кудравая, зелена сасна.
Толькі радуйся, бела бяроза...
Што к табе ідуць красна дзевіцы,
Ну нясуць табе ўсе гасцінічкі [1, *186*].

Куст не з'яўляецца адрасатам песень, як няма ў куставых песнях аўтаадрасацыі дзяўчат з заклікам «звіць» Куста або, як у траецкіх, завіваць вяночкі «на годы добрыя, на жыта густое, на ячмень каласісты» і г. д. [1, 185]. Куст – маўклівы персанаж паэтычных твораў, а бярозка – актыўны суб'ект разнастайных выказванняў:

Бяроза дзевачак прасіла:
– Пайдзем, дзевачкі, на луг гуляць,
Зялёных вянкоў завіваць,
Заўём мы вянкі на святкі,
На гадавыя празнічкі [1, *184*].

Бярозка і дзяўчаты – раўнаважныя, раўнадзейныя, раўнапраўныя персанажы песень. Бярозка заклікае дзяўчат:

Придите вы, девушки,
Придите вы, красивые!
Ой лялё – лялё,
Придите, красивые!
Сама я, березынька,
Сама я оденуся,
Ой лялё – лялё,
Сама я оденуся [2, *365*].

А дзяўчаты запрашаюць бярозку:

Белая березонька,
Ходи с нами гулять,
Пойдем песни играть! [2, *365*].

Зусім іншы характар узаемаадносін Куста і выканаўцаў абраду. Паміж імі няма дыялогу. Куст – аб'ект утварэння (яго «звіваюць»), залежны член шэсця (яго «прыводзяць»), нерухомы (каля яго «сачавічанька густа») і выпраўлены ў незалежнае існаванне: «*Ныхай наша Куста всэ літо высылыц(ца), по світу гуля(е)*» [3, *123*].

У куставых песнях ёсць матыў вянкоў, ды няма матыву варажбы на іх, як у траецкіх:

Все венки поверх воды,
А мой потонул.
Все друзья гостинцы шлют,

А мой не прислал.
Все друзья домой идут,
А мой не пришел [2, *375–376*].

Або:

Усе вянкі паверсе ідуць,
Мой жа – на дно,
Усе з вайны малайцы ідуць,
Майго не відно [1, *193*].

Хаця за Кустам дзяўчаты маглі ісці парамі, у песнях не захавалася нават намёку на абрад кумлення, які быў формай рытуальнага саюза ў цыкле вясенне-летніх свят усходніх і паўднёвых славян. У траецкіх песнях кумленне – адзін з галоўных матываў, які паўстае ў форме заклiку: «*Ну- тка, кума, пакумімся!*» [1, *194*], «*Ой, сквозь венца поцелуемся!*»[2, *391*], статуснага пазначэння: «*А кумачкі-галубачкі, сястрыцы вы мае*» [1, *191*], прысягання: «*Кума, не драться! Кума, не бороться! Кума, помириться!*» [2, *385*] і інш. У паўднёва-рускіх абласцях кумленне было часткай траецкага абраду «хрышчэння і пахавання зязюлі». «Зязюлю» выраблялі з раслін, апраналі ў сарафан, накладалі хустку, чорны колер якой сімвалізаваў удаўство. Часам сімвалічна нейтралізаваўся бясшлюбны статус птушкі, побач з лялькай-«зязюляй» у вясельным строі знаходзіўся «кукум». Абрад як быццам спрачаецца з шырока распаўсюджанай адмоўнай семантыкай птушкі, якая ў народнай культуры сімвалізавала смерць, разлуку, гора, надаючы ёй здольнасць адводзіць гора, дапамагаць сваім кумам:

Кумушка, голубушка,
Серая кукушечка!
Давай с тобой, девица,
Давай покумимся!
Ты мне, кумушка,
Я тебе голубушка!
– Кумушка, голубушка,
Горюшко размыкаем!
Будешь мне помощница,
Рукам моим пособница! [2, *388*].

Для пераважнай большасці песень траецкага цыкла характэрна станоўчая семантызацыя зязюлі. Прычына відавочная: з кукаваннем і спыненнем кукавання зязюлі карэляваў вегетатыўны стан збажыны. Красуюць хлябы – кукуе зязюля, і ў гэтым выпадку яна ўяўляецца, як і раней вясна, носьбіткай радасці і весялосці. «*Ой, раба зовзулька, ты ж вэсёлая пташка*» [3, *269*], – так яна характарызуецца ў куставых песнях. Знакавы характар апошніх дзён вясёлага кукавання зязюлі асабліва выразна паўстае на фоне самотнага душэўнага стану чалавека:

– Нэ куй, зовзулька, ты ж вэсёлая пташка,
Ох, бо вэльмі ж мні да на сэрдайку важка [3, *248*].

У траецкай песні адлёт зязюлі засмучае наваколле:

Гэй, у-ля-лё! Саду зялёны, чаму не вясёл? Гэй, у-ля-лё!
Гэй, у-ля-лё! Раба зязюля сад весяліля, гэй, у-ля-лё!
Гэй, у-ля-лё! Сад весяліла, ў бор паляцела, гэй, у-ля-лё! [3, *248*]

Разам з тым ён сімвалізуе вяселле: у паралелі – двор не мяцёны таму, што маладая Марылька замуж пайшла.

З прылётам зязюлі і першым кукаваннем звязаны шэраг негатыўных прыкмет і павер'яў. Час яе кукавання абмежаваны: «*Нямножка табе кукаваць: ад Вялікадня, ой, да Пятра*» [1, *407*], «*Вясной на Юр'я пачынаць, летам на Пятро пакідаць*» [1, *409*]. А вось познавеснавому кукаванню зязюлі надавалася магічнае значэнне, адсюль песенныя пытанні і заклікі: «*Чаму, зязюлька, не кукуеш?*» [1, *408*], «*Кукуй, зязюлька, не ціха*» [1, *409*]. Каласіцца, выспявае збажына, і паступова сціхае зязюльчын голас. Кажуць, што яна давіцца ячным коласам. Спрыяльніца ўраджаю становіцца ахвярай. Спачувальнае стаўленне да зязюлі знайшло выражэнне ў яе песеннай «біяграфіі», якая зусім не стасуецца са звычкамі рэальнай птушкі. Зязюля куставых песень малюецца як клапатлівая маці, яна мае ўласнае гняздзечка, гадуе дзетак, бядуе, што з-за іншых птушак застаецца без гнязда і дзяцей:

Ой, вылытів да соловэйко з бору,
Да зобрав, зобрав моі діткы з собою,
Да зобрав, зобрав моі діткы з собою
Да порозносыв по одному по Дунаю.

Але ўчынак салаўя не мае фатальнага выніку, бо дзеці памятаюць пра маці, суцяшаюць яе:

– Ой, нэ журыса, наша мамонька, намы,
Одгодуем крылцэ да прылэтымо й самы [3, *269*].

Матыў развітання з зязюляй цалкам адсутнічае ў куставых песнях, слаба прадстаўлены ў беларускіх траецкіх і вельмі выразна ў рускіх:

Прощай, прощай, кукушечка,
Прощай, прощай, рябушечка,
До новых до берез,
До красной до зари,
До новой до травы [2, *395*].

Нават самы павярхоўны аналіз куставых і траецкіх песень сведчыць на карысць думкі, што куставыя песні не супадпарадкаваны траецкім ні па вертыкалі часу (генетычна), ні па гарызанталі складу, тэматыкі, сістэмы і семантыкі вобразаў, мастацкага ладу.

Як гэта ні дзіўна, значна больш тыпалагічна падобных рыс выяўляецца ў куставых песень з русальнымі.

На першы погляд гэтыя песні не маюць ніякіх кропак судакранання, настолькі яны адметныя па зместу, матывах, мастацкіх асаблівасцях, семантыцы галоўных вобразаў – Куста і русалкі. Тым не менш іх можна разглядаць як дзве часткі адной карціны, агульны сэнс якой зададзены ўяўленнямі аб існаванні «чыстых» і «нячыстых» нябожчыкаў. Рытуальны зварот да іх магічнай сілы – стрыжань абодвух абрадаў, што абумоўлівае пэўнае перакрыжаванне песенных дэталей, нягледзячы на тое, што куставая абраднасць і русальная з абрадам провадаў русалкі – дзве асобныя лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору з дыяметральна супрацьлеглымі арэаламі: эпіцэнтр першай – Піншчына, другой – Усходняе Палессе, больш дакладна – Гомельска-Бранска-Чарнігаўска-Жытомірскае памежжа.

Хаця назіраюцца мясцовыя адхіленні ад правіла, абодва абрады прымеркаваны да панядзелка Русальнага (Траецкага, Гранога, Праводнага, Клячальнага) тыдня, якім заканчваўся цыкл веснавых свят. Хранонім, вытвораны ад **rusal-* , шырока вядомы на ўсёй славянскай тэрыторыі, а «Куст»

– толькі ў Пінскім Палессі. На Балканах міфалагічныя істоты з імёнамі на *rusal*- успрымаліся як каляндарныя прыродныя духі, а павер'і аб русалках як «заложных» нябожчыцах скандэнсаваны на ўсходнеславянскіх землях, дзе быў культ памінання ўсіх нябожчыкаў – «чыстых» і «нячыстых».

Агульны каляндарны сімвал абодвух абрадаў – прыгожая дзяўчына ў зялёным убранні. Па сваёй прыродзе сімвал – знак супярэчлівы: у куставым абрадзе ён рэпрэзентуе адну сутнасць, а ў русальным – другую.

Семантыка Куста – цэласна станоўчая (па лініі роду ў яго універсальнай значнасці), што маркіруецца ўжываннем галінак «добрых», «чыстых» дрэў, якімі лічацца клён, ліпа, бяроза. Семантыка русалкі дваістая, што абумоўлена прамежкавым станам «заложных» нябожчыц паміж памерлымі і жывымі і іх лакалізацыяй «ні там – ні тут». Русалка – адзінства супрацьлегласцей: яна шкодніца і дабрадзейка, добразычлівая і небяспечная. Згодна з павер'ямі аб паходжанні русалак, імі станавіліся дзяўчыны, што нарадзіліся або памерлі на Русальным тыдні (каляндарны фактар), заўчасна, трагічна загінулі, памерлі не сваёй смерцю, прыкладам, самагубцы (вітальны фактар: ад лац. *vita* – жыццё), нявесты, што памерлі да вянца (статусны фактар). У Лунінецкім раёне расказвалі пра такі выпадак: адна нявеста, не даехаўшы да царквы, выпадкова звалілася з вясельнага воза, забілася насмерць і ператварылася ў русалку, якую потым мясцовыя жыхары неаднаразова бачылі ў жыце. На фоне амбівалентнага ўспрымання русалак мясцовыя традыцыі даюць прыклады разумення русалак то як выключна добрых істот, то як выключна дэманічных. Дваістая прырода русалкі знаходзіць знакавае выражэнне: у яе ўбранні спалучаюцца галінкі розным чынам маркіраваных дрэў. Напрыклад, вянок вырабляецца з бярозавых галінак, а «вопратка» – з альховых. У адрозненне ад паўднёвых славян беларусы лічаць вольху «нячыстым» дрэвам. З другога боку, на Віцебшчыне занатавана павер'е, што на тым месцы, дзе растуць пераплеценыя паміж сабой бяроза і вольха, некалі была загублена нявінная душа.

«Бярозавая» тэма з'яўляецца агульнай для траецкіх, куставых і русальных песень, але ўвасабляецца з рознай інтэнсіўнасцю, з'яўляючыся часткай розных структур і кантэкстаў. Скразны матыў траецкіх песень – узаемная прыязнасць дзяўчат і бярозкі. Песенны матыў «Куст з белай бярозы» з'яўляецца хутчэй выключэннем, чым правілам, хаця бярозавае вецце даволі часта дадавалася да ўпрыгажэння Куста. «Крывая бяроза» як месцазнахожданне русалак на «граной нядзелі» – трывалы матыў русальных песень. «Крывы» – адно з азначэнняў траецка-русальнага тыдня. Даследчыкі схільны разглядаць хранонім «крывы», як наогул усё адзначанае «крывізной», выключна ў рэчышчы адмоўнай семантыкі з'яў, персанажаў, прадметаў. У прыватнасці, лічыцца, што хранонім «крывы тыдзень» маркіруе анамальнасць, небяспечнасць пераходнага часу ад вясны да лета. З аднаго боку, гэта так, а з другога – зусім наадварот. Трэба мець на ўвазе, што «крывізна» – істотная якасць мадэлі прыродна-цыклічнага часу, без якой немагчымы яго «рух» і змыканне ў кола. Прасторавая геаметрыка «крывой бярозы», «крывой дарогі» ізаморфна «закругленню» цыклічнага часу, што сімвалізуецца вобразам семантычна дваістых русалак на бярозе (але крывой), каля дарогі (таксама крывой).

Негатыўная семантыка русалкі маркіруецца вянком, звітым з асіны. Ва ўяўленнях усходніх славян асіна не толькі «нячыстае», але і «праклятае» дрэва. Пры замаўленні хваробы яе адсылалі на сухую асіну, што знаходзіцца ў прасторы, адзначаннай «небыццём»: туды не залятаюць птушкі, не забягаюць звяры. Ці не з падобнай міфалагічнай прасторай-часам звязваліся русалкі?

Асіна зусім не згадваецца ў куставых і траецкіх песнях: у першых дамінуе клён, у другіх – бярозка, а клён разам з іншымі дрэвамі супрацьпастаўляецца ёй як адзінай і безумоўнай рытуальнай каштоўнасці. Выкарыстанне клёна ў абрадзе провадаў русалкі мае пэўнае абмежаванне. У адной з лакальных версій

абраду, акрамя русалкі, была яе дачка-русалачка, якую прыбіралі ў галінкі клёна, тым самым падкрэсліваючы наяўнасць станоўчай энергіі ў міфалагічнага класа русалак.

Шэсці з Кустам і русалкай знешне вельмі падобныя. І русалка, і Куст – гэта прыбраныя ў кветкі, зяляніну, стужкі дзяўчыны з вянком на галаве. Яны ідуць наперадзе, а за імі парамі крочаць астатнія дзяўчыны. У такім парадку працэсіі накіроўваліся за вёску да поля. Абодвум персанажам надавалася здольнасць уплываць на калашэнне збажыны. Абрад провадаў русалкі па меншай меры бісемантычны. У ім адначасова спалучаюцца дзве рытуальныя лініі:

1. Заманьванне русалкі – спрыяльніцы ўраджаю ў поле, аб чым недвухсэнсава сведчаць радкі песень: «*Павяду русалку у ядраное жыта. У ядраном жыце там русальцы жыці*» [1, *222–223*]. На глебе міфарытуальнага дачынення русалак да ўрадлівасці ў песнях фарміруюцца адмысловыя параўнанні-гіпербалы: «*Там русалкі ў жыце зялёным сядзелі... А мой каласочак, як яварочак... А мая жыцінка, як праскурачка*» [1, *220*].

2. Выпраўленне русалкі-шкодніцы ў прамежкавы свет, што дасягалася формулай магічнага «замыкання мяжы» з дапамогай асіны:

Правяду русалку, правяду
Да й асінкаю заламлю,
Каб тая русалка
Па жыце не хадзіла,
Майго жыта не ламіла [1, *222*].

Семантычна цэласны Куст істотна адрозніваецца ад амбівалентнай русалкі. Яму ўласціва пэўная суб’ектная незалежнасць, а русалка – аб’ект прымусовага ўздзеяння. Прывілейная пазіцыя Куста забяспечана яго прыналежнасцю да роду, адсюль матыў «Куст паедзе да баценькі ў госці», вельмі арганічны ў кантэксце памінання продкаў на працягу тыдня, пачынаючы ад Дзядоў у пятніцу і суботу перад Тройцай да «намскага вялікадня» ў чацвер на траецкім тыдні. У гэты дзень у індывідуальным парадку абыходзілі і аглядалі палі, а потым ішлі на могілкі і ўпрыгожвалі крыжы галінкамі клёна і ліпы. Заганная пазіцыя русалкі абумоўлена яе адасобленасцю ад суверэннай міфалагічнай тэрыторыі продкаў «чыстых» нябожчыкаў, адсюль песеннае клішэ «*правяду русалку* (*да бору, да грушкі, у цёмны бор, за цёмны лес, за гару і да т. п.*) *– сама вярнулася* (*дадому, у камору, у падушкі, у таткаў двор і г. д.*)». Тым не менш зялёныя галінкі з «вопратак» Куста і русалкі выкарыстоўваліся аднолькава – у магічных мэтах. Блізкасць заключных абрадавых сітуацый вынікае з агульнага стаўлення да ўсяго «іншага», «нетутэйшага» як цэнтра таямнічай, сакральнай сілы, прытым каляндарны сімвал – той неабходны рытуальны пасрэднік, праз які яна актуалізуецца, бо, згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі, кантакт магчымы не заўсёды, а ў строга адзначаны час, і не прама, а праз абрадавыя дзеянні з пасрэднікамі, падмацаваныя магіяй песеннага слова.

Акрамя дачынення да расліннасці, Куст і русалка маюць яшчэ адну агульную рысу:

абодва персанажы могуць уяўляцца «нявестамі», чаго не назіраецца ў адносінах да траецкай

бярозкі, хаця ў рускіх песнях матыў бярозкі можа ўключаць любоўную тэму. Напрыклад, у Маскоўскай вобласці на Тройцу ўносілі ў вёску ўпрыгожаную бярозку і спявалі ад яе імені:

Что же мне, березке, не виться?
Что же мне с милым не водиться?

Пад гэту песню ў цэнтр карагода ўваходзіў хлопец, а хор спяваў аб выбары малайцом пары.

У лакальных варыянтах абраду Куст замест зялёнай «вопраткі» мае вясельны ўбор нявесты, а русалка часам прадстаўляецца ў выглядзе маладой дзяўчыны з вэлюмам на галаве. Дадатковы фактар на карысць арганічнасці шлюбнай лініі для абодвух абрадаў – наяўнасць парных намінацый – «Куст» і «Куста», «русалка» і «русалін». Розніца ў тым, што ў куставай абраднасці шлюбная тэма ўласціва песенным творам, а ў русальнай яна разгортваецца на ўзроўні абрадавага сюжэта.

Тыповая куставая песня:

Коло Куста да сочэвыца густа,
А коло бору да травыца шовкова, –
Кто ж тую сочэвыцу покосыть,
Той мэнэ од батюхны одпросыть;
Кто тую травыцу пожнэ,
Той мэнэ од батюхны возьмэ [4, *261*].

Магчыма, русальная абраднасць захоўвае перажытачнае звяно, страчанае ў ваджэнні Куста, – менавіта стварэнне шлюбнай пары. Бывала так, што падчас карагода на вясковай вуліцы русалка сама выбірала з хлопцаў пару, потым шэсце на чале з русалкай і абраным ёю хлопцам рухалася да поля. Там пару штурхалі ў жыта і збягалі, а ўвечары вярталіся назад, гукалі русалку, шукалі пару ў жыце, яны выбягалі, русалка ганялася за прысутнымі, тыя ўцякалі, але ўрэшце рэшт вярталіся з русалкай і яе хлопцам да таго месца, дзе днём прыбіралі русалку. Дарэчы, «закальцоўванне» руху – адна з мадэлей ваджэння Куста: заключная гулянка магла адбывацца ў хаце, дзе «апраналі» Куста і ад якой распачыналася шэсце.

У адным мясцовым абрадзе ўдзельнікі выбіраюць дзяўчыну і хлопца на ролі русалкі і русаліна, для якога плятуць «русальчын хвост». Абход двароў адбываецца паасобку: па адным баку вуліцы ідзе жаночая група русалкі, па другім – мужчынская русаліна. Потым разам рухаюцца да жыта, водзяць карагоды, закідваюць «хвост русаліна» ў жыта, каб яно радзіла «ад лета да лета», а пры вяртанні дахаты закідваюць у агарод крапіву, узятую з убрання русалкі.

Каб зразумець супярэчнасці абрадаў, трэба мець на ўвазе, што міфалагічная свядомасць адвольна абыходзіцца з часам: адзін і той жа персанаж можа знаходзіцца ў розных месцах. Насуперак цвярозаму розуму (а на самай справе ў рамках міфарытуальнага сэнсу) Куст адначасова і паедзе да баценькі ў госці, і будзе па свету гуляць; яго павядуць туды, дзе «пшанічанька густа», і каля яго, як быццам нерухомага, расце «сачавічанька густа». Тое ж самае з русалкай: яна, быццам назаўсёды, будзе жыць у жыце і адначасова яе адпраўляюць у іншыя локусы. Грунтуючыся на міфалагічнай логіцы, аграрна-магічныя абрады – куставы і русальны – свабодна

аб'ядноўваюць сакральнае і прафаннае, «там» і «тут», «цяпер» і «заўсёды», кропкавае і працяглае. Гэта не парадокс, бо для аграрнай магіі існуе свая сістэма рэчаіснасці, пабудаваная на іншай логіцы, чым логіка цвярозага розуму.

Такім чынам, на канкрэтным прыкладзе мы яшчэ раз зазначылі, наколькі важна для фалькларыстыкі, якая традыцыйна карыстаецца навуковай і народнай тэрміналогіяй, далейшае ўпарадкаванне паняційна-тэрміналагічнага апарату праз аналіз канцэптуальных суадносін песенных лакальна-рэгіянальных парадыгм, наколькі асцярожна трэба кіравацца народнымі азначэннямі таго ці іншага віду песень. Як можна было ўпэўніцца, кожны від песень траецка-русальнага комплексу мае ўстойлівы і незалежны ад іншых склад твораў, у іх амаль цалкам адсутнічае агульны фонд і блізкія варыянты тэкстаў, кожны від песень мае ўласную сістэму вобразаў з толькі ёй уласцівай структурай. На фоне гэтых фактаў здаецца відавочным наступнае: нягледзячы на тое, што да спрадвечных народных назваў куставых песень «куст», «на Куста» дадалася назва «тройца», няма ніякіх падстаў лічыць іх мясцовай разнавіднасцю іншых лакальных песень – уласна траецкіх. Толькі ў тым выпадку, калі б назва «траецкія» была прынята ў якасці агульнай для ўсіх песень траецка-русальнага комплексу, дапушчальна пазначыць кожны від песень як лакальна-рэгіянальную разнавіднасць траецкіх, але тады паўстае праблема пошукаў тэрміна для лакальна-рэгіянальных траецкіх песень. На наш погляд, справа вырашаецца проста: шляхам прызнання ўсіх песень траецка-русальнага комплексу раўнапраўнымі, раўназначнымі і адметнымі.

ЛІТАРАТУРА

1. Веснавыя песні / Уклад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, В. І. Ялатаў. Мн., 1979.

2. *Земцовский И. И.* Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970.

3. *Раговіч У.* І. Песенны фальклор Палесся: У 3 т. Песні святочнага календара. Мн., 2001. Т. 1.

4. *Bykowski P.* Pieśni obrzędowe ludu ruskiego z okolic Pińska // Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Krakòw. 1878. T. 2.

Вольга Прыемка

ЗАХОДНЕПАЛЕСКІЯ ВЯСЕЛЬНЫЯ ПЕСНІ: ПРАБЛЕМА ЖАНРАВАЙ ІДЭНТЫФІКАЦЫІ

Вывучаючы вясельныя песні, даследчыкі, як правіла, імкнуцца вызначыць іх дакладныя жанравыя межы, прапаноўваючы пры гэтым розныя прынцыпы класіфікацыі. Н. С. Гілевіч лічыць правамерным вылучыць нават некалькі класіфікацыйных прынцыпаў: сацыялагічны, тэматычны, этнаграфічны, эстэтычны [2, *14–15*]. Даследчык украінскіх народных песень

А. І. Дэй таксама прапанаваў чатыры прынцыпы: функцыянальны, тэматычны, кампазіцыйна-стылёвы і рытміка-меладычны [3, *11*]. Не выклікае сумненняў, што, абапіраючыся на прапанаваны класіфікацыйны комплекс, можна разгледзець любы паэтычны матэрыял дастаткова глыбока і ўсебакова. Аднак мы мяркуем, што адсутнасць адзіных крытэрыяў класіфікацыі стварае блытаніну і робіць прапанаваную схему груваcткай і складанай для выкарыстання.

Адначасова мы лічым спрэчнай пазіцыю тых аўтараў, якія прапаноўваюць пры класіфікацыі вясельнай паэзіі абапірацца толькі на адзін крытэрый. Так, у наш час усё больш распаўсюджваецца функцыянальны прынцып, сутнасць якога ў строгай функцыянальнай зададзенасці тэкстаў, іх прыкладным характары ў адносінах да абрадавага дзеяння [12, *155*]. Аднак пры рэалізацыі гэтага прынцыпу па-за ўвагай навукоўцаў застаюцца рэгіянальныя разнавіднасці абраду і яго рэпертуару. Акрамя таго, з цягам часу першапачатковае бытавое «заданне» паэтычнага твора забываецца, што вядзе да змянення функцый вербальных тэкстаў і, адпаведна, ускладняе класіфікацыю.

Рускія фалькларысты І. В. Зыранаў і Н. П. Калпакова прапанавалі тэматычны прынцып як вельмі перспектыўны, таму што ён дае магчымасць выявіць варыянтную актыўнасць песень, тэрыторыю іх распаўсюджвання [5; 7, *244*]. На наш погляд, распрацаваная даследчыкамі схема мае шэраг недахопаў. Па-першае, зыходзячы з тэматычнага падабенства, да вясельнай паэзіі можна памылкова аднесці творы пазаабрадавых жанраў. Па-другое, вывучэнне песень па тэматычных групах (песні для нявесты, песні для бацькоў маладой і г. д.) дае магчымасць аналізаваць толькі вобразы вясельных персанажаў.

Н. С. Гілевіч лічыць асноўным, вядучым эстэтычны прынцып і, абапіраючыся на яго, рапрацоўвае прыкладную класіфікацыю жанраў вясельных песень: заклінальныя, велічальныя, элегічныя, сатырычныя і жартоўныя [2, *18*]. Метадычны падыход, абраны фалькларыстам для даследавання, дазваляе разгледзець толькі эстэтычны бок песні. Такі аналіз, як нам здаецца, раз’ядноўвае абрад і паэзію, якая яго суправаджае, адрывае іх адно ад аднаго, што, у сваю чаргу, ускладняе вывучэнне вясельнай песні ў дынаміцы.

Беларускі даследчык С. В. Барыс у спецыяльнай рабоце, прысвечанай класіфікацыі вясельных песень, прапанаваў аб’яднаць функцыянальны і тэматычны прынцыпы. У адпаведнасці з пэўнымі этапамі вяселля аўтар вылучае 36 груп вясельных песень, аналізуючы абрадавыя песні з пункту гледжання асаблівасцей тэматыкі кожнай функцыянальный групы. Аднак сам фалькларыст адзначае недахопы прапанаванага ім прынцыпу: складанасць класіфікацыйнай схемы і тэндэнцыю некаторых паэтычных тэкстаў адрывацца ад пэўнага абраду ці этапа вяселля [1, *126–134*].

Арыгінальны метадычны падыход да класіфікацыі абрадавых твораў быў выкарыстаны аўтарамі шасцітомнага зводу беларускіх вясельных песень. Вядомыя навукоўцы В. К. Бандарчык, А. С. Фядосік, Л. А. Малаш і інш.

упершыню зрабілі спробу аб’яднаць функцыянальны, жанравы і тэматычны прынцыпы пры вядучай ролі першага, што дазволіла стварыць дастаткова стройную і паслядоўную класіфікацыю вясельнай паэзіі беларусаў і вылучыць «канкрэтныя групы і падгрупы песень, блізкія па свайму зместу і прызначэнню» [10, *19*].

Што тычыцца непасрэдна заходнепалескіх вясельных песень, іх класіфікацыі, то неабходна адзначыць, што спробы абагульніць і сістэматызаваць вясельныя тэксты прадпрымаліся фалькларыстамі яшчэ ў XIX ст. Напрыклад, у зборніку Р. Зянкевіча «Простанародныя песні пінскага люду» вясельныя творы падраздзяляліся на невялікія групы: песні «запоін»; песні «пэрэд шлюбом»; песні пры адпраўленні маладых да вянчання; песні пры сустэчы маладых ад вянца; песні каравайнага абраду; песні пры ад’ездзе маладога за маладой; песні, якія выконваліся ў дарозе; песні «вясельнага застолля»; песні пры расплятанні касы нявесты; песні абраду адорвання; песні пры ад’ездзе маладой да маладога; песні, што выконваюцца ў хаце маладога; песні абрадаў пасля першай шлюбнай ночы; песні «пэрэзвы»; песні «раджэнні» [13]. Мы пералічылі цалкам усе 16 груп песень з мэтай падкрэсліць, што Р. Зянкевічу амаль удалося выкарыстаць прынцып, які пазней атрымаў назву «функцыянальны». Даследчык, праўда, адыходзіць ад яго і далучае песні вясельнага застолля, выдзяляе тэмы песень і фармальна аб’ядноўвае іх у групы.

М. В. Доўнар-Запольскі пры даследаванні заходнепалескіх вясельных песень не ставіў праблему іх класіфікацыі, аднак аналізаваў паэтычныя творы ў дакладна вызначаным парадку. Не называючы, навуковец выкарыстаў тэматычны прынцып і вылучыў наступныя групы заходнепалескіх вясельных песень: нявеста; жаніх і яго дружына; выкраданне дзяўчыны; продаж нявесты, яе брат; нявеста і сям’я жаніха; каравайныя песні; месяц і сонейка [4, *354–380*].

Да пытанняў класіфікацыі заходнепалескіх вясельных песень звярталася вядомая даследчыца беларускай абрадавай паэзіі В. А. Захарава. У зборніку «Палескае вяселле» фалькларыстка згрупіравала тэксты ў 23 групы ў адпаведнасці з вясельнымі абрадамі, з ходам вяселля: сватанне; запоіны; вянкі; каравай; у маладога, калі збіраюцца ехаць па маладую; у маладой да прыезду маладога; абмен падарункамі паміж жаніхом і нявестай; нявесту апранаюць, расплятанне касы; нявеста-сірата і г. д. [11, *283–303*]. Відавочна, што этнаграфічны прынцып, пакладзены даследчыцай у аснову класіфікацыі, дазваляе аналізаваць паэтычны рэпертуар у цеснай сувязі з пэўным этапам вяселля. Складальніца, праўда, не вытрымлівае адзінага прынцыпу да канца: песні нявесты-сіраты не ўпісваюцца ў стройную сістэму класіфікацыі.

Кароткі агляд метадычных падыходаў да класіфікацыі заходнепалескіх вербальных твораў паказвае, што з пункту гледжання паэтычнай, жанравай сістэматызацыі вясельны матэрыял даследчыкамі не разглядаўся. Гэтую лакуну мы і імкнемся запоўніць. У дадзеным артыкуле заходнепалескія вясельныя тэксты аналізуюцца з боку іх жанравай абумоўленасці. У сувязі з гэтым мы лічым неабходным прытрымлівацца трох асноўных прыкмет, якія

характарызуюць песенны жанр. Прынцып жанравай класіфікацыі песеннага матэрыялу быў дакладна сфармуляваны Н. П. Калпаковай у манаграфіі «Руская народная бытавая песня». Тут жанр разглядаецца як «гістарычна складзены тып мастацкай формы, абумоўлены грамадскай функцыяй дадзенага віду мастацтва і адпаведным характарам зместу» [6, *25*]. Разуменне жанру як адносна ўстойлівай зместавай формы з уласцівымі ёй функцыяй, структурай, тэматыкай і паэтыкай дазваляе нам паздзяліць заходнепалескі паэтычны комплекс на заклінальныя, рытуальныя, велічальныя, лірычныя і жартоўныя песні. Заўважым, што ў артыкуле не разглядаюцца заклінальныя песні, таму што ў чыстым выглядзе тэксты гэтага жанру ў палешукоў амаль не захаваліся. Заклінальныя матывы часта ўключаюцца ў рытуальныя і велічальныя песні. Можна пагадзіцца з думкай А. С. Ліса, што велічальныя песні стадыяльна больш позні, чым заклінальныя, хоць функцыянальна блізкія да іх [9, *56–57*]. Відаць, у заходнепалескай вясельнай паэзіі развіццё жанру велічальных песень адбывалася асабліва інтэнсіўна, а іх мэтавая ўстаноўка паказаць пажаданае як бы ўжо існуючым дзеля набліжэння і ўвасаблення яго ў рэальным жыцці садзейнічала выцясненню заклінальных песень, формульны характар якіх абмяжоўваў развіццё жанру невялікай колькасцю тэкстаў.

Аналіз канкрэтных песень паказвае, што не ўсе творы адпавядаюць устаноўленым жанравым уяўленням; жанравую прыналежнасць большасці тэкстаў можна вызначыць толькі адносна, г. зн., не ўвесь паэтычны матэрыял укладваецца ў прапанаваную класіфікацыю. Відаць, названая акалічнасць сведчыць пра тое, што ў вясельным фальклоры пастаянна адбываецца нараджэнне, развіццё і затуханне тых ці іншых паэтычных з’яў, што прыводзіць да размывання жанравых межаў. У свой час праблемы ўзаемадзеяння, узаемнага ўплыву жанраў у беларускай вясельнай абраднасці былі пастаўлены А. С. Фядосікам, Л. А. Малаш. Яны адзначалі, што «…названыя песні (апавядальныя, імператыўныя, заклінальныя, велічальныя, жартоўна-сатырычныя, элегічныя і прыпеўкі – *В. П.*) у чыстым выглядзе складаюць меншую частку беларускай вясельнай паэзіі» [10, *17*], аднак на рэгіянальным матэрыяле пакуль не распрацаваны. Міжжанравыя трансфармацыі заходнепалескіх вясельных песень ўпершыню сталі аб’ектам даследавання ў дадзеным артыкуле. Праведзены аналіз дазволіў не толькі канстатаваць факт узаемадзеяння і ўзаемапранікнення жанраў заходнепалескіх вясельных песень, але і даў нам магчымасць высвятліць некаторыя заканамернасці гэтага працэсу, у нейкай ступені растлумачыць як механізм узнікнення кантанамінаваных жанраў, так і іх дынаміку. Ю. Г. Круглоў, які займаўся праблемамі вызначэння жанравых межаў рускіх вясельных песень, лічыць, што з’ява ўзаемнага ўплыву жанраў – «працэс стыхійны, у якім нельга знайсці якія-небудзь заканамернасці» [8, *8*]. Гэтае палажэнне, магчыма, з’яўляецца справядлівым для рускага вяселля, аднак зусім не адлюстроўвае спецыфікі беларускага, а тым больш заходнепалескага вяселля. Своеасаблівасць апошняга ў тым, што заходнепалескія вясельныя песні з моманту свайго ўзнікнення выконвалі не

толькі прававую і магічную, але і эстэтычную функцыі. З цягам часу роля эстэтычнага фактару ўзрастала. «Пратакольных» песень станавілася ўсё менш, яны напаўняліся эмацыянальна-ацэначнымі элементамі. Паэтычная і абрадавая сутнасць твораў значна не трансфармавалася; змены закраналі ў большай ступені фармальны бок песні. Паслабленне прававой і магічнай функцыі паэтычных твораў і ўзмацненне пазіцый эстэтычнай функцыі прыводзіла да кантамінацыі жанраў. Праведзенае намі даследаванне сведчыць, што з’ява міжжанравых трансфармацый дастаткова шырока распаўсюджана ў заходнепалескай вясельнай паэзіі. Мы высветлілі, што ўзаемадзеянне жанраў ажыццяўляецца на ўзроўні функцыі, кампазіцыі і зместу песень. Нам здаецца бясспрэчным, што гэты працэс мае ўпарадкаваны характар, абумоўлены асаблівымі рысамі ўзаемадзеяння і ўзаемапранікнення жанраў на кожным жанраваўтваральным узроўні – функцыянальным, фармальным і семантыка-зместавым.

Аналіз функцыянальнага плана заходнепалескіх вясельных твораў паказвае, што кожны жанр выконваў у абрадзе, акрамя асноўнай, шэраг дадатковых функцый. Напрыклад, рытуальныя песні, пры захаванні дамінуючай функцыі – фарміраваць абрадавае дзеянне, фіскаваць яго здзяйсненне, меў дадаткова шэраг нагрузак, характэрных для песень іншых жанраў: велічалі (усхвалялі), перадавалі абрадавыя пачуцці, заклінале і нават весялілі прысутных. Лірычныя песні, у сваю чаргу, маглі накіроўваць абрадавае дзеянне, ідэалізаваць, заклінаць і г. д. Вясельная эстэтыка абумовіла аналагічнае поліфункцыянальнае бытаванне і іншых жанраў вясельных песень пры захаванні стрыжнёвай нагрузкі тэксту ў нязменным выглядзе.

Паэтычны змест цалкам залежыць ад функцыі жанру. Аднак пастаянны ўзаемны ўплыў вясельных жанраў праявіўся і ў змесце песень. Напрыклад, аб’ектам мастацкага адлюстравання ў рытуальных песнях стаў не толькі абрад; тут сутракаюцца элементы заклінання на дабрабыт, праслаўлення ўдзельнікаў абраду, рэшткі псіхалагічных перажыванняў вясельных персанажаў. Аналіз паказаў, што асновай, якая вызначае змест песні любога жанру, з’яўляецца абрад, развіццё рытуальнага дзеяння ў часе і прасторы. Напрыклад, рытуал выпечкі каравая вызначае тэматыку песень, якія яго суправаджалі. Рытуальныя тэксты абвяшчаюць пра выпечку абрадавага хлеба, загадваюць пачаць яго ўпрыгожванне і г. д. Велічальныя песні ідэалізуюць каравайніц, усхваляюць каравай. Лірычныя песні перадаюць пачуццё радасці прысутных, таму што хлеб удаўся. Жартоўныя песні змяшчаюць кпіны з каравайніц (адзначым, што сам каравай ніколі не быў аб’ектам апісання ў жартоўных песнях). Такім чынам, якая б ні была жанравая аднесенасць песні, яе змест і тэматыка цалкам залежаць ад руху абраду, што забяспечвае больш цесную сувязь і ўзаемадзеянне жанраў на ўзроўні зместу.

Кампазіцыя песні, як паказала праведзенае намі даследаванне, таксама даказвае ўзаемасувязь, узаемаабумоўленасць вясельных твораў: кожная песня заходнепалескага песеннага фальклору мае сваю кампазіцыю і кампазіцыйныя

формы, якія практычна заўжды ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, пераходзячы з аднаго жанру ў іншы. Так, кампазіцыйная структура рытуальных песень мае багаты дыяпазон элементаў: ад кароткіх лаканічных форм да разгорнутага апавядання. Навукоўцы мяркуюць, што некаторыя кароткія, сціслыя формы ў далейшым атрымалі развіццё і з іх утварыліся таксама рытуальныя песні, толькі з лірычнымі і псіхалагічнымі матывамі, з больш развітай кампазіцыяй [6, *67*]. Песні-велічанні прадстаўлены кароткімі, сціслымі формамі, уласцівымі рытуальным песням. Лірычныя песні па кампазіцыі маюць шэраг агульных рыс са структурай іншых жанраў вясельнай паэзіі. Неабходна адзначыць, што вылучаюцца творы, якія займаюць прамежкавае становішча: знаходзяцца на мяжы рытуальных, велічальных і лірычных песень.

ЛІТАРАТУРА

1. Барыс С. В. Класіфікацыя вясельная паэзіі // Весці АН БССР. Сер. грамадскіх навук. 1977. № 1.
2. Гілевіч Н. С. Наша родная песня. Мн., 1968.
3. Дей О. І. Принципи жанрової класифікації народних пісень // Народна творчість та етнографія. Київ, 1986. № 2.
4. Довнар-Запольский М. В. Свадебные песни пинчуков // Исследования и статьи…
5. Зырянов И. В. Сюжетно-тематический указатель свадебной лирики Прикамья. Пермь, 1975.
6. Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М. – Л., 1962.
7. Колпакова Н. П. Лирика русской свадьбы // Лирика русской свадьбы. Л., 1973.
8. Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1982.
9. Ліс А. С. Жніўныя песні. Мн., 1993.
10. Малаш Л. А. Вясельныя песні // Вяселле. Песні: У 6-ці кн. Кн. 1. Мн., 1980.
11. Палескае вяселле / Уклад. і рэд. В. А. Захаравай. Мн., 1984.
12. Торопова А. В. К вопросу о жанровой классификации свадебного фольклора // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
13. Piosenki qminne ludu Pinskieqo / Zbiral i pzrekladal R. Zienkiewicz. Kowno, 1851.

Таццяна Лук’янава

КАМУНІКАТЫЎНЫЯ СТРАТЭГІІ І СТЫЛЬ ВЫКАЗВАННЯ ЖАНРАЎ ФАЛЬКЛОРНАЙ НЯКАЗКАВАЙ ПРОЗЫ

Мастацкі твор уяўляе сабой не толькі створаны ўмоўны свет, але і выказванне аўтара аб гэтым свеце, звернутае да адрасата. Рэалізацыя і нармальнае функцыянаванне фальклорнага твора адбываецца ў выглядзе вуснага выказвання, тэкст якога арганізуецца жанрам адпаведна вызначанай сітуацыі зносін. Жанр, такім чынам, выступае ў якасці «гістарычна прадуктыўнага тыпу выказвання, які рэалізуе пэўную камунікатыўную стратэгію эстэтычнага па сваёй мэце дыскурса» [4, *83*]. Камунікатыўная стратэгія жанра, прадстаўленая адзінствам крэатыўнага (хто гаворыць), рэферэнтнага (пра што гаворыцца) і рэцэптыўнага (каму гаворыцца) бакоў зносін, рэалізуецца праз асаблівасці будовы твора як маўленчага цэлага. Стыль мастацкага твора пры гэтым разглядаецца, згодна з вызначэннем В. І. Цюпы, як «тып адзінай і эстэтычна мэтанакіраванай упарадкаванасці (праз сістэму кампазіцыйна-маўленчых формаў твора) фанетычных, лексіка-сінтаксічных і да т. п. асаблівасцей усіх выказванняў маўленчых суб’ектаў», а таксама як «агульны рэгулятыўны прынцып такога роду асаблівасцей выказванняў і іх кампазіцыйных формаў у творы, які ўсведамляецца на фоне аналагічных мастацкіх з’яў і можа быць узноўлены шляхам перайманняў, стылізацый, варыяцый або пародый» [4, *456*].

Асаблівасці стылю мастацкага выказвання ў жанрах няказкавай фальклорнай прозы залежаць ад камунікатыўнай стратэгіі, якая рэалізуецца жанрам праз сістэму кампазіцыйна-маўленчых формаў суб’ектных выказванняў твора. Для выяўлення камунікатыўнай стратэгіі гэтых жанраў неабходна раскрыццё структуры суб’ектнай арганізацыі твораў, якія разглядаюцца ў якасці мастацкага выказвання фальклорнага аўтара, адрасаванага слухачу. Маўленчай асновай зносін паміж творам як адзіным мастацкім выказваннем фальклорнага аўтара і яго адрасатам выступае *аповед*, які вызначаецца як «матэрыяльная (маўленчая) аснова <...> зносін суб’екта, які апавядае, і адрасата...» [4, *266*]. Разгляд маўленчых структур апавядальных празаічных жанраў фальклору патрабуе таксама аперыравання такімі нараталагічнымі катэгорыямі, як *аўтар* (у дачыненні да фальклору – *фальклорны аўтар*), *апавядач*, *апавядальнік*, *адрасат (слухач)*, якія ў сваю чаргу шчыльна звязаны з катэгорыяй *выканаўцы* [3].

Пазіцыя фальклорнага аўтара ў *легендах* характарызуецца паведамленнем звестак аб мінулым, верагоднасць якіх не падлягае сумненню. Найбольш распаўсюджанай для легенд формай прысутнасці фальклорнага аўтара на суб’ектным узроўні з’яўляецца форма апаведача. У тых выпадках, калі ў тэксце сустракаецца форма апавядальніка, яна звычайна выкарыстоўваецца напачатку або напрыканцы апавядання ў якасці своеасаблівай звязкі падзей мінулага з цяперашнім. Ён не з’яўляецца ўдзельнікам ці сведкам падзей, як, напрыклад, апавядальнікі былічак або сказаў. «*Гэта сяло называецца Більск тым, што калісь вельмі і вельмі даўно – я гэтага не памятаю, тылька мне расказуваў мой*

дзід – жыў тут багаты памешчык. Звалі яго Більскім...» [2, *286*]. «<...> *Вось адтаго быццам наша мястэчка і завецца Узда*» [2, *283*].

Легендавым апавяданнем ствараецца своеасаблівая гісторыя, якая пачынаецца з часоў стварэння зямлі і цягнецца дагэтуль. Падзеі, пра якія расказваецца ў асобных легендах, прадстаўляюць сабой падрабязнасці гэтай квазігісторыі і адрозніваюцца большай або меншай ступенню міфалагізацыі. Таму рэгулятыўны прынцып легендавага стылю, на які абапіраецца жанравае мысленне носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі, на нашу думку, можа быць названы «квазігістарычным». Стыль жанравага выказвання легенд да таго ж валодае тлумачальна-філасафічнай накіраванасцю, што на тэкставым узроўні выражаецца праз задаванне апаведачом пэўных пытанняў, якія часта маюць светапоглядны характар, і адказы на іх. Пытанне можа быць зададзена проста: «*Даўней людзі ведалі той час, калі да іх смерць прыйдзе, а цяпер, акромя бога, ніхто не ведае. Як гэта зрабілася?* <...>» [2, *51*]; «*Ці ведаеце, скуль узяўся мядзведзь?* <...>» [2, *54*]. А можа мецца на ўвазе, калі само апавяданне пра падзеі пабудавана ў выглядзе адказу на пытанне, якое не прагучала. Пра гэта сведчаць і такія звычайныя для легенд канцоўкі, як «От адкуль узяліся буслы» [2, *61*]; «*А гэта была алешына. От затым яна і чырвоная*» [2, *76*]; «*Вось адкуль у вёскі гэта пяшчотнае, напеўнае імя – Ліпень*» [2, *301*] і да т. п. Пазіцыя слухача легендавага выказвання – пасіўнае ўспрыняцце звестак, адносіны да іх як да верагодных ведаў, якія трэба захаваць і пры магчымасці паведаміць тым, хто яшчэ не ведае.

Для *былічак* характэрна прысутнасць фальклорнага аўтара на суб'ектным узроўні твора ў форме апавядальніка. Апавядальнік расказвае пра незвычайнае і страшнае здарэнне, якое адбылося з ім або добра вядомымі яму людзьмі, сведчанні якіх заслугоўваюць даверу. «*Сядзімо мы раз у карчме, пакурваем люлькі да гамонім аб том, аб сём. Толькі ось улазіць Купрэй і пачынае жаліцца, што яго коні ноччу хтось заезджвае ў хляве* <...>» [2, *161*]. Выкарыстанне суб'ектнай формы апавядальніка стварае эфект атрымання слухачом звестак «з першых рук», што дае дадатковыя падставы для ўспрыняцця іх як верагодных, асабліва калі ў тэкст уключаны пераканаўчыя запэўніванні апавядальніка: «<...> *Я сама бачыла от гэстымі самымі вачыма, што на вас пазіраюць. Далібо, што праўда, каб я так свет божы аглядала*» [2, *221*]. Акрамя таго, яна дазваляе слухачу перажыць разам з апавядальнікам усю нечаканасць і жудасць здарэння, пра якое расказваецца ў былічцы.

Значна радзей сустракаецца ў былічках форма апаведача. Звычайна яна выкарыстоўваецца для паведамлення пра тое, якія бывалі выпадкі сутыкнення са звышнатуральным. У такіх апавяданнях, як правіла, увага не засяроджваецца на асобе удзельніка здарэння, не называецца імёнаў. Герой прадстаўлены як «нейкі чалавек», «адзін чалавек», «адна баба» і да т. п. «*Адзін чалавек, ідучы позным вечарам, убачыў на полі нейкую істоту.*

Падобная да чалавека, але не мела на сабе шкуры і былі відаць усе ўнутранасці» [2, *172*].

Былічкавы аповед узнаўляе карціну свету, у цэнтры якой знаходзяцца ўзаемаадносіны чалавека са звышнатуральнымі істотамі і з'явамі. Таямнічасць звышнатуральнага свету, яго небяспечнасць для чалавека, натуральна, выклікалі страх. Адчуваюць страх героі былічак: «*<...> Ён у страх, яму аж валасы дыбам сталі, – думае, што гэта нячысты*» [2, *194*]. Перадаецца гэта пачуццё і слухачу, прычым не толькі з-за жудасці самога здарэння, але і дзякуючы напружанасці апавядання. У некаторых творах, перш чым перайсці да самога здарэння, апавядальнік папярэджвае, што будзе расказваць пра страшныя рэчы. Такая прадмова адразу стварае адпаведны настрой у слухача: «*Ці вы ведаеце, – не пры нас гаворачы, – што гэта за ліха – мара? Калі самі не ведаеце, та мо хоць чулі ад людзей. А от мне так трапілася самому бачыць на вочы гэстую пачверу. Ну й пачвера ж, мае браткі! Але ось я раскажу па парадку, як тое было*» [2, *172*].

Сустрэча героя былічкі са звышнатуральнай істотай амаль заўсёды нечаканая, раптоўная. У тэксце эфект нечаканасці ствараецца за кошт выкарыстання прыслоў'яў «раптам», «удруг», а таксама часціц «аж», «ажно» і інш. Найбольш абвостраныя моманты дзеяння акцэнтуюцца апавяданнем дзякуючы ўжыванню дзеясловаў у форме цяперашняга часу: «*<...> Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг чуе, што нехта стукае ў вакно. Так яна пытае: «Хто там?» Ён і кажа: «Я прынёс табе, кабета, работу». Спалохалася мая кабета... <...>*» [2, *140*]. Важную ролю ў былічках адыгрываюць дыялогі паміж героем-чалавекам і звышнатуральнай істотай, сапраўдны сэнс якіх для чалавека раскрываецца, толькі калі ён здагадваецца, што размаўляў з «нячыстым». Часта распазнаць «нячыстага» герою дапамагае сам дыялог. Стылістычны прынцып, на які абапіраецца жанравае выказванне былічак, можна вызначыць як «прэцэдэнтны», таму што будуецца яно ў адпаведнасці з псіхалагічным прэцэдэнтам. Такое ж успрыняцце аповеду слухачом з'яўляецца найбольш адэкватнай для яго пазіцыяй.

Жанрава-стылістычныя асаблівасці *сказаў* вызначаюцца акцэнтам на асобным чалавеку, які выступае сэнсавым цэнтрам сказавай карціны свету і, як правіла, галоўным героем твора. Жанравае выказванне сказа ўяўляе сабой праламленне традыцыйных уяўленняў, поглядаў, норм і каштоўнасцей праз прызму жыццёвага вопыту асобнага чалавека. Найбольш прыдатнай для гэтага формай прысутнасці фальклорнага аўтара ў тэксце выступае суб'ектная форма апавядальніка, якая, як і ў былічках, стварае эфект непасрэднай прысутнасці «суразмоўцы» і далучэння слухача да перажывання пэўных падзей жыцця героя: «*Було мне, донькі, у ту пору трыццаць гадоў. А мужычка майго аж у 1941 г.*

***забралі ў армію. Ох і нагаравалася я. Чацвёра дзяцей на ногі трэба было паставіць*» [* 1].**

Мастацкі свет, які ствараецца сказавым аповедам, мае «суб’ектыўна-індывідуальную» афарбоўку, дзе галоўнае месца належыць герою, абставінам яго прысутнасці ў гэтым свеце і яго адносінам да апошняга. Таму тэксты сказаў не проста падаюць звесткі, дзе і калі адбылося пэўнае здарэнне, але амаль заўсёды ўказваюць на асабістыя абставіны месцазнаходжання героя, колькі яму было гадоў на той час і інш. Акцэнтуецца ўвага і на адчуваннях героя: «*Пры Польшчы, пры панах у лес за ягадамі хадзілі з такімі бумажкамі, спраўкамі, што можна збіраць. А я дык вельмі баялася хадзіць і з міне ўсе смяяліся*» [* 1]. Стыль жанравага выказвання сказа характарызуецца канкрэтыкай дэталей самага рознага кшталту: ад дакладнай даты якога-небудзь здарэння да ўнутранага стану героя ў пэўныя моманты. «Жыццепадобнасць» выступае стылеўтваральным прынцыпам сказаў. Жанравае выказванне сказа стылістычна вельмі блізкае да «працэсуальнасці бытавога маўлення». Пазіцыя слухача ў сказе вызначаецца адносінамі разумення носьбітам іншага жыццёвага вопыту і яго пазіцыі ў свеце, што мае на ўвазе адзінства іх нарматыўна-каштоўнаснага рада.

Камунікатыўнай кампетэнцыяй фальклорнага аўтара ў *небыліцах* з’яўляецца паведамленне такога кшталту, неверагоднасць якога павінна быць відавочнай для слухачоў. Небылічным аповедам ствараецца наўмысна скажоны свет, вычварнасць якога сягае далёка за межы звычайнага. Стыль жанравага выказвання небыліц, згодна з нашымі назіраннямі, мае некалькі разнавіднасцей. Першая з іх характарызуецца адкрытым пазіцыяніраваннем апаведачом неверагоднасці з пункту гледжання разумнага сэнсу небылічнага свету. Апавядач сам падцвярджае, што тое, пра што ён расказвае, варта здзіўлення і сумнення: «А где это виданое, еще где это слыханое, чтобы курица быка родила, <...> поросеночек яичко снес» [5, *96*]. Да другой разнавіднасці адносяцца выказванні, прыпадобненыя па стылі выкладання да апавяданняў пра падзеі, якія быццам бы адбываліся ў сапраўднасці. У тэкстах такіх небыліц звычайна выкарыстоўваецца суб’ектная форма апавядальніка. «*Была ў майго татка кабылка. Кабыцілася, прывяла дзесяць кабылкаў, сама адзінаццата. Была ў майго татка сякерка – сякерчылася. Прывяла дзесяць сякеркаў, сама адзінаццата. Ну, што я раблю? Запрагаю кабылку, сякерку пад пояс – еду ў лес па дрова <...>. Еду-еду, мая кабылка стала. Паляпнуў, а кабылка папалам распалася. Пайшоў я ў кусты, вырубаў дубца, скруціў круцялы, звязаў кабылку, еду далей*» [* 1]. Пазіцыя слухача заключаецца ў тым, каб не верыць ва ўяўную сапраўднасць апавядання, але далучыцца да своеасаблівай гульні і ў поўнай меры ацаніць яго неверагоднасць.

Яшчэ адной стылістычнай разнавіднасцю жанравага выказвання небыліц (падобнай да другой тым, што асаблівасці выкладання

набліжаюцца да апавяданняў пра сапраўдныя падзеі) з'яўляецца паступовае ўпляценне небылічных матываў у апавяданне пра быццам бы звычайныя рэчы. «*Здарылася гэта даўно, калі балоты яшчэ асушаныя не былі. <...> Аднойчы нейкі паляшук вазьмі да і скажы, што навошта, маўляў, па соль ездзіць кудысьці, калі можна сваю соль мець. Для гэтага трэба толькі пасеяць яе, прапалоць, калі ўзыйдзе, а потым сабраць і абмалаціць. Так і зрабілі, пачалі чакаць усходаў. І цяпер чакаюць*» [*1]. Рэцэптыўная кампетэнцыя слухача для такіх тэкстаў заключаецца ў своечасовым распазнанні небыліцы і адпаведнага стаўлення да яе зместу. Вызначальным для стылю жанравага выказвання небыліц можа быць названы «гульнёвы» прынцып.

У *анекдоце* паведамленне фальклорнага аўтара, для якога ў тэксце выкарыстоўваецца пераважна суб'ектная форма апаведача, носіць камунікатыўны статус меркавання. Своеасаблівы дыялог прынцыпова розных поглядаў на вызначаную сітуацыю або розных адносін да жыцця, які фарміруе мастацкі свет анекдота і структуру яго тэксту, з'яўляецца вызначальным і для стылю жанравага выказвання. «*– Уставай, стары, пеўні ўжо крычаць! – Не трэба нам у гэту справу ўмешвацца*» [1, *251*].

Галоўнае ў мастацкім свеце анекдота, як лічаць даследчыкі, – «самавыяўленне <...> характару» героя: «ініцыятыўна-авантурныя паводзіны ў аказіянальна-авантурным свеце – паводзіны кемліва знаходлівыя, або, наадварот, дыскрэдытыруюча недарэчнае, ці проста дзівакаватае, дурное, нярэдка блюзнерскае» [4, *85*]. Сродкам такога самавыяўлення слугуе той жа дыялог. Зацягнутым у гэты дыялог аказваецца і слухач, пазіцыя якога ў актыўным абмене меркаваннямі. Для таго каб такі абмен адбыўся, слухач, на думку В. І. Цюпы, павінен валодаць «рэкрэатыўнай кампетэнтнасцю», якая «мае на ўвазе, у прыватнасці, наяўнасць так званага пачуцця гумару» [4, *91*]. Жанравае выказванне анекдота імкнецца да мінімізацыі маўленчых сродкаў і можа быць зведзена да «рытарычнай мяжы», у якасці якой выступае «камічная апафегма, г. зн. дасціпны выраз» [4, *85*]. «*Кума, як ты думаеш, што раній було – яйко ці курыца? – Э, кумэ, раній усё было*» [* 1]. Агульны рэгулятыўны прынцып пабудовы выказвання можа быць названы «аказіянальным», улічваючы казуснасць і непрадбачнасць анекдатычнай канцоўкі.

Такім чынам, крэатыўная, рэферэнтная і рэцэптыўная кампетэнцыі жанраў легенды, былічкі, сказа, небыліцы і анекдота ўтвараюць індывідуальную, толькі ім уласцівую камунікатыўную стратэгію, якая вызначае адметнасць стылю мастацкага выказвання адзначаных жанраў фальклорнай няказкавай прозы.

ЗАЎВАГІ

*1. Матэрыялы з жанравага архіва Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ.

ЛІТАРАТУРА

1. Жарты, анекдоты, гумарэскі / Склад. А. С. Фядосік. Мн., 2005.
2. Легенды і паданні / Склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі. Мн., 1983.
3. *Лук'янава Т. В.* Камунікатыўны акт у фальклоры: аўтар – выканаўца – слухач // Язык и социум: Материалы 5- й Международной науч. конф. Минск, 6–7 декабря 2002 г. В 2-х ч. Ч. 2. Мн., 2003.
4. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
5. *Федорова В. П.* Небылицы // Проблемы изучения русского устного народного творчества. Вып. 1. М., 1975.

Святлана Вяргеенка

МАТЫЎ «ВЫТОКІ ХВАРОБЫ» Ў ЛЕКАВЫХ ЗАМОВАХ ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

Матыў «вытокі хваробы» прадстаўлены ў 341 тэксце ў розных тэматычных групах замоўнага універсума Гомельшчыны. На думку Т. А. Агапкінай, матыў «вядомы ва ўсіх усходне-славянскіх традыцыях...» Па меркаванні Пазнанскага, «у іншых еўрапейскіх традыцыях (ням., франц.) такія пералікі таксама ёсць, але яны значна карацейшыя» [2, *142*].

У замоўных формулах, запісаных на тэрыторыі Гомельшчыны, можна выявіць розныя сэнсава-канцэптуальныя вытокі захворванняў. Гэты матыў «ва ўкраінскай, беларускай і паўднёварускай традыцыях звычайна выражаны ў форме пераліку шэрага азначэнняў, якія выконваюць функцыю эпітэта пры называнні той ці іншай хваробы» [2, *741*]. Так, хваробы могуць узнікнуць ад чужога *слова* (*прыгавораныя* (з «прыгавора», «прагаворны») – ва ўсіх раёнах Гомельшчыны, акрамя Брагінскага, Мазырскага; *нагавораныя* – Добрушскі, Жыткавіцкі, Кармянскі, Лельчыцкі, Мазырскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны; *намоўленыя* («намоўныя», «умоўныя», «памоўныя») – Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Кармянскі, Лельчыцкі, Петрыкаўскі, Чачэрскі раёны; *прымоўленыя* («прымоўныя») – Буда-Кашалёўскі, Гомельскі, Добрушскі, Жлобінскі, Лоеўскі, Рагачоўскі, Светлагорскі раёны; *падгаворныя* («пудгаворны») – Брагінскі, Ельскі, Лельчыцкі, Лоеўскі, Светлагорскі раёны; *пагаворныя* – Жлобінскі, Кармянскі раёны; *падмоўныя* – Ельскі, Лельчыцкі, Светлагорскі раёны; «*з рэчэй паганых/пустых*» – Веткаўскі, Рагачоўскі раёны; *перагавораныя* («перагаворы») – Жлобінскі, Мазырскі

раёны; *прамоўны* – Кармянскі раён; *на гаворцы* – Петрыкаўскі раён; *угаворны* – Лоеўскі раён; *агаворы* – Жлобінскі раён); *крыку* (*крыкучыя* («крыкавыя, крыклівыя, крыкслівыя») – Гомельскі, Кармянскі, Лельчыцкі, Лоеўскі, Петрыкаўскі раёны); *позірку* (*паглядныя* («прыглядныя, з боку паглядных») – Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Кармянскі, Рагачоўскі, Чачэрскі раёны; *прыдзіўныя* – Рэчыцкі, Хойніцкі, Чачэрскі раёны; *падзіўныя* («падзеўкі, падзіваныя, з падзіўку») – ва ўсіх раёнах Гомельшчыны, акрамя Рэчыцкага, Хойніцкага; *незаглядныя* – Лоеўскі раён; *прызоры* – Калінкавіцкі раён); *думкі* (*падумны* («падуманы, одумны, падумляны, з падумку») – ва ўсіх раёнах Гомельшчыны, акрамя Мазырскага; *прыдумны* («прыдумчывы, прыдуманы») – Акцябрскі, Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Жлобінскі, Калінкавіцкі, Рагачоўскі, Чачэрскі раёны; *надуманыя* – Лельчыцкі, Нараўлянскі, Светлагорскі, Хойніцкі раёны; *ад думы* («думаны, думчаны») – Брагінскі, Буда-Кашалёўскі, Лельчыцкі раёны; *наумны* – Веткаўскі, *прадумную* – Чачэрскі раёны). Што датычыць апошняй «крыніцы» ўзнікнення захворванняў, то слушным уяўляецца выказванне Л. Леві-Бруля: «*Калі члены якога-небудзь племені хочуць нашкодзіць чалавеку з другога племені, яны… не аказваюць ніякага фізічнага ўздзеяння, не прымяняюць ніякага рэальнага насілля. Дастаткова думкі… накіраванай супраць ахвяры*» [1, *278*].

На наш погляд, варта ўлічыць і заўвагу Т. Б. Шчапанскай наконт хвароб, якія маглі быць выкліканы знаходжаннем у дарозе: «Часцей за ўсё ўпаміналіся ўрокі… У самой этымалогіі іх утрымліваецца ўяўленне аб паходжанні гэтага захворвання ад чужога позірку (зглаз, прызор), слова, мовы (урок, асуд, агавор, прыгавор), дакранання або ранення (прыкос, ураз), дыхання (азёвышы, азёў, озеп, озек, озык), г. зн. ад любога кантакту з іншым чалавекам» [3, *164*]. Як паказалі сучасныя запісы тэкстаў, якія аналізуюцца ў межах іншых тэматычных груп, ад падобнага кантакту могуць узнікнуць і іншыя хваробы.

Адзначым, што ў замоўных формулах Гомельшчыны падрабязна пералічваюцца ўсе магчымыя кантакты з чалавекам, які валодае здольнасцю насылаць хваробы. Нават сам факт сустрэчы з ім можа справакаваць захворванне. Ва ўсіх раёнах Гомельшчыны, акрамя Жыткавіцкага, Кармянскага і Мазырскага, запісаны тэксты, у якіх выгаворваюцца хваробы *прыстрэчныя* («з прыстрэка», «прістрачныя», прысустрэчныя», «прыстрэчніцы», «пастрэшныя», «прыстрэчлівыя»), у Буда-Кашалёўскім, Гомельскім, Жлобінскім, Кармянскім, Чачэрскім раёнах –*сустрэшныя* («стрэчны», «стрэшны»).

Паводле сведчанняў інфарматараў з Архангельскай, Наўгародскай абласцей Расійскай Федэрацыі, некаторыя хваробы, такія як ліхаманка, разнастайныя пухліны і іншыя, «з'яўляюцца ад ветру, г. зн. ад знаходжання ў дарозе» [3, *169*]. Аналіз рэгіянальных замоўных тэкстаў сведчыць, што хваробы не толькі насылаюцца *па ветру* (у замовах, запісаных ва ўсіх раёнах Гомельскай вобласці). Яны таксама могуць быць **з** *вады* (ва ўсіх раёнах, акрамя Светлагорскага); *з пяску* – Лельчыцкі; *з зямлі* – Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Жлобінскі, Лоеўскі, Рагачоўскі, Светлагорскі раёны; *з дажджу* – Добрушскі, Чачэрскі раёны.

Чалавек можа захварэць і ў той час, калі некуды ідзе («у хадзе», «хадзячыя», «на хаду», «з хады хуткай», «пахадзяшчыя») – Брагінскі, Буда-Кашалёўскі, Гомельскі, Ельскі, Жыткавіцкі, Жлобінскі, Лельчыцкі, Лоеўскі, Мазырскі, Нараўлянскі, Петрыкаўскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны), пакідаючы пры гэтым свой след («следная», «на следу», «следавая», «след забралі», «на следу знімацца», «з следу», «следошны» – Веткаўскі, Гомельскі, Кармянскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Хойніцкі, Чачэрскі раёны), або бяжыць («бячучы», «з бегу» – Лельчыцкі, Петрыкаўскі раёны).

У звычайным жыцці сярод вялікай колькасці людзей цяжка вызначыць чалавека, які валодае здольнасцю сурочыць. Таму ва ўсіх раёнах Гомельскай вобласці выгаворваюцца хваробы, прычынай якіх з'явіліся дзяўчыны, жанчыны, мужчыны, хлопцы. Як адзначае

Т. Шчапанская, спасылаючыся на аповеды інфарматараў з вёскі Грабаўка Гомельскага раёна, «урокі перш за ўсё пагражаюць… «всяму маладому» – асабліва небяспечныя, зрэдку смярцельныя ўрокі для цяжарных жанчын і парадзіх, а таксама маленькіх дзяцей» [3, *165*]. У вёсках Акцябрскага, Брагінскага, Гомельскага, Добрушскага, Жыткавіцкага, Кармянскага, Лельчыцкага, Лоеўскага, Мазырскага, Петрыкаўскага, Рагачоўскага, Рэчыцкага, Хойніцкага і Чачэрскага раёнаў запісаны замоўныя формулы, у якіх выклікаць хваробу могуць і дзеці.

Носьбітамі «дурнога глазу» з'яўляюцца і родзічы. На тэрыторыі Гомельшчыны бытуюць тэксты, у якіх выгаворваюцца хваробы *атцоўскія* (Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Кармянскі, Лельчыцкі, Мазырскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Хойніцкі, Чачэрскі раёны), *мацярынскія* (пералічаныя вышэй і Лоеўскі раён), *бабіны* (Брагінскі, Буда-Кашалёўскі, Гомельскі, Кармянскі, Хойніцкі, Чачэрскі), *дзедавы* (Гомельскі, Кармянскі, Хойніцкі, Чачэрскі раёны), *братавы*, *сястрынскія* (Гомельскі, Лельчыцкі, Мазырскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі раёны), *дзядзькіны*, *цёткіны* (Гомельскі, Кармянскі, Рагачоўскі раёны). У вёсках Гомельскага, Жыткавіцкага, Лоеўскага раёнаў выгаворваюцца хваробы *дзявочага сына*, Лельчыцкага – *доночыя* (ад слова «дачка»).

Сярод тых асоб, хто выключна валодае «дурным глазам», трапляюцца «парушальнікі шлюбна-рэпрадуктыўных норм». Выказванне Т. Шчапанскай аб тым, што «ў замовах пералічваюцца як асабліва небяспечныя бабы-проставалоскі, самакруткі і саматраскі; дзеўкі-проставалоскі, доўгавалоскі і інш. Баяліся тых, хто некалькі разоў пабываў у шлюбе...» [3, *166*], пацвярджаюць сучасныя запісы замоўных тэкстаў. На Гомельшчыне таксама асцерагаліся *бабкі-калдункі*, *бабкі-самакруткі*, *дзевак-проставалосак* (*пуставалосак*) (Ельскі, Хойніцкі раёны). Дазволім сабе дапоўніць гэты спіс *старай дзевай*, *гразнай бабай* (Брагінскі раён), людзьмі *касматымі* і *лахматымі* (Брагінскі, Жлобінскі раёны); засцерагаліся таксама ад хвароб *маладзецкіх* (Буда-Кашалёўскі, Добрушскі, Лельчыцкі раёны), *маладых*, *маладой малодушкі* (Жыткавіцкі, Кармянскі, Чачэрскі раёны), *старэчых*, *старцоўскіх*, *старчэскіх* (Лельчыцкі, Петрыкаўскі раёны), ад *старога старыка* (Жыткавіцкі, Кармянскі, Лельчыцкі, Петрыкаўскі раёны), ад *старой старушкі* (Кармянскі, Чачэрскі раёны). У Чачэрскім раёне запісаны тэкст, у якім як пра небяспечнага гаворыцца пра чалавека, які «два разы жаніўся», «два разы матку ссаў». Лічылі, што людзі, якіх у дзяцінстве двойчы пачыналі карміць грудзямі, таксама валодаюць здольнасцю сурочыць [3, *166*].

На нашу думку, да гэтай катэгорыі можна таксама аднесці людзей, якія страцілі мужа ці жонку. У Брагінскім, Буда-Кашалёўскім, Гомельскім, Добрушскім, Жлобінскім, Калінкавіцкім, Кармянскім, Петрыкаўскім, Рагачоўскім, Чачэрскім раёнах засцерагаліся ўдоў, а ў Брагінскім, Буда-Кашалёўскім, Жлобінскім і Чачэрскім яшчэ і ўдаўцоў. У Буда-Кашалёўскім, Кармянскім, Чачэрскім раёнах намі зафіксаваны тэксты, у якіх упамінаюцца таксама «сірочыя» ўрокі: «Ёсць урок ... сіроцкі...» (Запісана ад Свярдловай Кацярыны Сямёнаўны, 1932 г. н., в. Уваравічы Буда-Кашалёўскага раёна.)

Запісы замоў на Гомельшчыне пацвярджаюць выказванне Т. Шчапанскай аб тым, што «найбольшая небяспечнасць урокаў паходзіць, па народных вераваннях, ад чужынцаў і незнаёмцаў. Магчыма, да гэтай жа катэгорыі далучаліся (або з ёю стыкаваліся) антрапалагічна іншыя, якія адрозніваюцца ад большасці мясцовых жыхароў колерам вачэй, скуры, валос – фізічнымі прыкметамі... Небяспечнымі лічыліся і людзі з фізічнымі адхіленнямі, цялеснымі агіднасцямі...» [3, *167*]. Так, напрыклад, асцерагаліся «*двухзубых*» і «*трохзубых*» (Брагінскі раён), «*ачыстых*», «*губастых*», «*зубастых*» (Нараўлянскі раён), «*гарбатых*», «*касых*», «*лупатых*», «*крывых*» (Петрыкаўскі раён), «*сляпых*», «*храмых*»

(Лельчыцкі раён). У замовах, запісаных у вёсках Брагінскага, Буда-Кашалёўскага, Веткаўскага, Гомельскага, Ельскага, Жлобінскага, Жыткавіцкага, Калінкавіцкага, Кармянскага, Лельчыцкага, Лоеўскага, Мазырскага, Петрыкаўскага, Рагачоўскага, Чачэрскага раёнаў, пералічваюцца людзі з вачамі чорнымі, белымі, шэрымі, блакітнымі, сінімі, карымі, жоўтымі, рознымі, усялякімі, ненавіснымі, крывымі, касымі, сляпымі, «прызорчывымі», паганымі, «плахімі», «чыстымі», «ярымі». Ад людзей з белым, русым, чорным, сівым, рыжым колерам валасоў, як патэнцыяльна небяспечных, засцерагаліся ў Жлобінскім, Чачэрскім раёнах.

На «сваіх» і «чужых» падзяляюцца людзі ў замовах, запісаных у Брагінскім раёне, ад «*чужога чужаніна*» («*чуж-чужаніцы*»), «*свайго сем'яніна*», «*саседа*» абараняюцца ў Гомельскім раёне. Калі немагчыма пералічыць усіх тых, з кім чалавеку прыходзіцца ўступаць у кантакт, засцерагаюцца ўвогуле «*ад чалавека ліхога*» (лукавага, злючага, выгаворваюцца хваробы чалавечыя – Акцябрскі, Гомельскі, Добрушскі, Ельскі, Жыткавіцкі, Жлобінскі, Калінкавіцкі, Кармянскі, Лельчыцкі, Нараўлянскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Светлагорскі, Чачэрскі р-ны), «*ад людзей злых*» (усіх, плахіх, старых – Брагінскі, Жлобінскі, Калінкавіцкі, Кармянскі, Нараўлянскі, Петрыкаўскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі раёны).

Да чужынцаў можна аднесці і прадстаўнікоў розных нацыянальнасцей. Ва ўсіх раёнах Гомельшчыны, акрамя Акцябрскага, Веткаўскага, Ельскага, Кармянскага, – гэта *цыгане*; у Брагінскім, Буда-Кашалёўскім, Гомельскім, Добрушскім, Калінкавіцкім, Лельчыцкім, Лоеўскім, Мазырскім, Петрыкаўскім, Рагачоўскім, Рэчыцкім, Хойніцкім, Чачэрскім – *яўрэі* («яўрэйскія», «жыдоўскія»); Гомельскім, Добрушскім, Рагачоўскім, Чачэрскім – *руская* («маскоўскія»); Петрыкаўскім – *палякі* («ляхоўскія»); Чачэрскім – *татары*, *балгары*. Паводле народных павер'яў, небяспечнымі лічыліся таксама і прадстаўнікі розных сацыяльных груп і іншага веравызнання. У замовах, запісаных ва ўсіх раёнах Гомельшчыны, выгаворваліся хваробы «*парабечыя*» («парабочыя», «парабоцкія», «рабочыя»); у Буда-Кашалёўскім, Гомельскім, Калінкавіцкім, Лельчыцкім, Лоеўскім, Нараўлянскім, Петрыкаўскім, Рагачоўскім, Рэчыцкім, Хойніцкім, Чачэрскім – «*панскія*» («паноўскія»); у Буда-Кашалёўскім, Гомельскім, Добрушскім, Жлобінскім, Лельчыцкім, Лоеўскім, Мазырскім, Нараўлянскім, Петрыкаўскім, Рагачоўскім, Чачэрскім – «*папоўскія*»; Гомельскім, Добрушскім, Жлобінскім, Рагачоўскім, Чачэрскім – «*мяшчанскія*»; Веткаўскім – «*хазяінавыя*» і «*хазяйніны*»; Лельчыцкім – *шляхецкія*; Чачэрскім – *баярскія*; Петрыкаўскім – *хрысціянскія*. У Калінкавіцкім раёне таксама небяспечнымі лічыліся *салдаты*, у Рэчыцкім – «*астрожнікі*», «*бандзіты*», «*хуліганы*».

Невялікую групу ў замоўных тэкстах складаюць людзі, якім прыпісваліся звышнатуральныя здольнасці. У Веткаўскім, Гомельскім, Добрушскім, Лельчыцкім, Рэчыцкім раёнах выгаворвалі ад «*ачарадзейніцкай*» і ад «*ачарадзейніцынай*» хваробы; у Добрушскім, Лельчыцкім – «*ведзьмінскія*»; у Веткаўскім, Гомельскім – «*ад нарадкі ведзьмака-чарадзейніка і ведзьмы-чарадзейніцы*». У замове, запісанай у Ельскім раёне ад Марыі Мікалаеўны Цярэшчанка, 1931 г. н., вада, «якой пояць і ўмываюць бальнога», замаўляецца «*от мужыка-калдуна і от бабкі-калдункі… от нечістого духа, от банного, от*

водзяного…». У замовах, запісаных на Гомельшчыне, загаворваюць таксама «*от віхря сільного*» (Ельскі, Кармянскі, Петрыкаўскі раёны), «*от лесного*» (Акцябрскі, Ельскі, Жлобінскі раёны), «*ад валэбства*, *ад калдавства*» (Рэчыцкі раён). На нашу думку, да гэтай катэгорыі можна аднесці і чалавека, «каторы ў хлебе спор адбіраў» (Чачэрскі раён).

У замоўнай традыцыі Гомельшчыны прычынай хваробы маглі станавіцца таксама свойскія і драпежныя жывёлы і птушкі: мышы (Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Лельчыцкі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны); кошкі (ва ўсіх раёнах, акрамя Мазырскага, Нараўлянскага); кацяняты (Рагачоўскі раён); сабакі (ва ўсіх раёнах, акрамя Нараўлянскага, Петрыкаўскага раёнаў); шчаняты (Лельчыцкі раён); свінні (Веткаўскі, Гомельскі, Ельскі, Жлобінскі, Калінкавіцкі, Лельчыцкі, Петрыкаўскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Светлагорскі, Хойніцкі раёны); парасяты (Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Кармянскі, Лельчыцкі, Мазырскі, Петрыкаўскі, Рагачоўскі, Чачэрскі раёны); коні (Брагінскі, Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Лельчыцкі, Лоеўскі, Мазырскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Светлагорскі, Чачэрскі раёны); жарабяты (Гомельскі, Добрушскі, Петрыкаўскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны); каровы (Брагінскі, Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Ельскі, Лельчыцкі, Лоеўскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны); цяляты (Буда-Кашалёўскі, Гомельскі, Добрушскі, Ельскі, Мазырскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны); валы (Лельчыцкі, Рэчыцкі, Светлагорскі раёны); «оўцы» (Акцябрскі, Веткаўскі, Гомельскі, Добрушскі, Жыткавіцкі, Кармянскі, Лельчыцкі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны); ягняты (Гомельскі, Рагачоўскі раён); козы (Кармянскі, Петрыкаўскі, Рэчыцкі раёны); ваўкі (Гомельскі, Добрушскі, Лельчыцкі, Лоеўскі, Рагачоўскі, Чачэрскі раёны); зайцы (Гомельскі, Добрушскі, Калінкавіцкі, Рагачоўскі, Чачэрскі раёны); вераб'і (Гомельскі, Добрушскі, Лельчыцкі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Чачэрскі раёны); куры (Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Калінкавіцкі, Кармянскі, Лельчыцкі, Рэчыцкі, Светлагорскі, Хойніцкі, Чачэрскі раёны); гусі (Буда-Кашалёўскі, Веткаўскі, Гомельскі, Жыткавіцкі, Калінкавіцкі, Кармянскі, Лельчыцкі, Петрыкаўскі, Рагачоўскі, Рэчыцкі, Светлагорскі, Хойніцкі, Чачэрскі раёны); качкі (Буда-Кашалёўскі, Гомельскі, Лельчыцкі раёны); птушкі (Веткаўскі, Лельчыцкі, Чачэрскі раёны); лосі (Лельчыцкі, Чачэрскі раёны); мядзведзі (Добрушскі, Чачэрскі раёны); лісы (Буда-Кашалёўскі раён); тхары (Калінкавіцкі раён); салаўі (Лельчыцкі раён); жабы, лошадзі, усе казявачкі (Гомельскі раён); звер кусучы (Рэчыцкі раён), змей змяючы (Хойніцкі раён); гад паўзучы (Рэчыцкі, Чачэрскі раёны). Калі немагчыма было пералічыць усе верагодныя вытокі хваробы, у Лельчыцкім раёне выгаворвалі ад «*паўзучых, лятучых, бягучых, крыкучых*», у Калінкавіцкім, Лельчыцкім, Мазырскім, Рэчыцкім раёнах – ад «*усялякіх*» (ва ўсякім месцы, ад всякава зла, усякага злога).

Такім чынам, у замовах, запісаных на тэрыторыі Гомельшчыны, гучаць матывы засцярогі не толькі ад людзей (ад усіх магчымых полаўзроставых катэгорый, людзей, якія знаходзяцца ў пэўных роднасных адносінах, ад прадстаўнікоў розных нацыянальнасцей і

сацыяльных груп), але і ад жывёл і птушак – ад усяго, што, па народных вераваннях, мае здольнасць рухацца і ўступаць у кантакт.

ЛІТАРАТУРА

1. *Леви-Брюль Л.* Первобытный менталитет / Пер. с франц. Е. Кальщикова. СПб., 2002.
2. Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.) / Сост., подготовка текстов и коммент. Т. А. Агапкиной, Е. Е. Левкиевской, А. Л. Топоркова. М., 2003.
3. *Щепанская Т. Б.* Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003.

Валянціна Новак

ЛАКАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ ЖЫТКАВІЦКАГА РАЁНА

Вывучэнне фальклорна-этнаграфічных традыцый асобных раёнаў як адміністрацыйна-тэрытарыяльных адзінак надзвычай важна, калі мець на ўвазе рэалізацыю канцэпцыі «культурнага ландшафту». Несумненна, што атрыманыя такім чынам вынікі даследавання мясцовых асаблівасцей традыцыйнай народнай культуры дазволяць зрабіць абагульненні як рэгіянальнага, так і агульнаэтнічнага характару.

Каб пераканацца ў тым, што, фальклор як від мастацтва сапраўды бытуе і функцыянуе непасрэдна на рэгіянальным (лакальным) узроўні, звернемся да характарыстыкі асобных відаў каляндарна-абрадавай паэзіі Жыткавіцкага раёна. Напрыклад, устойлівасцю захавання адрозніваецца абрад калядавання, падчас якога ў вёсцы Хільчыцы ўдзельнікі каляднай світы пераапраналіся ў казу, мядзведзя, чорта, каня ці кабылу, гандляра, нячыстую сілу, цыгана. Цэнтральнае месца адводзілася абрадавым дзеяннем, звязаным з казой. Варта адзначыць, што «абрад ваджэння «казы» ў тым выглядзе, у якім ён дайшоў да нас, прадстаўляе сабой не столькі абрадавае дзеянне, колькі бытавую гульню, забаву» [1, *22*]. Абавязковай у вёсцы Хільчыцы была просьба да гаспадароў дазволіць пакалядаваць: «*От, ек подходзімо до хаты, то путаем: «Добры вечор, пані господыня, пан господар! Ці можна Вам песню проспяваць, Ваш дом повеселіць?» Ек з хаты получаюць дозвол, то заходзяць у хату. Коза ўбегае першою ў хату, падае на серэдзіну, быццам умерла. Пры гэтым спявалі:*

Пусць каза ўпала,
Здохла, пропала.
Господзь ідзе,

Каляду нясе,
А гаспадыня ідзе,
Каляду нясе.
На рожанькі
Два пірожанькі,
А на хвасток –
Сала кусочак [*1].

У прыведзеным тэксце знайшлі адлюстраванне матывы ахвярнай смерці казы і яе ажывання. Даследчыца Р. М. Кавалёва, засяродзіўшы ўвагу на семантыцы скокаў, смерці і ажывання казы і ўважліва прааналізаваўшы тэксты калядных песень («тэксты павышанай семантычнай нагрузкі»), структуру абраду ваджэння казы, зрабіла наступныя вывады: «Адметнасць абраду надаюць наступныя моманты:

- ахвяраапрынашэнне казы ў сапраўднасці не адбываецца, яно перажываецца сімвалічна. Смерць казы імітуе пераапрануты чалавек;
- забойства казы ўспрымаецца як рэальнае, але мяркуецца, што яно адбылося не тут, не цяпер, а ў мінулым і без удзелу калядоўшчыкаў;
- віна за забойства, як у буфоніях, мядзведжых святах і падобных да іх абрадах, пераносіцца на ўмоўных злачынцаў;
- сучаснае «хаджэнне» – гэта рытуальны абыход сядзіб казой, якая ажыла і набыла магічную здольнасць дабратворна ўплываць на ўрадлівасць палёў» [7, *36*].

Яскрава выражаны матыў заклінання ўрадлівасці нівы ў другой частцы песеннага фрагмента звязаны з магічнай функцыяй казы, якой у міфалагізаванай свядомасці нашых продкаў адводзілася прадуцыравальная роля. Як слушна адзначыла Л. В. Пакроўская, «носьбітамі ідэі ўрадлівасці і цыклічнасці ў прыродзе ва ўяўленнях старажытных земляробаў выступалі і жывёлы: бык, каза, свіння, конь і інш.» [8, *71*].

У вёсцы Хільчыцы святкавалі і Шчадрэц, вечар напярэдадні старога Новага года. Мясцовай адметнасцю абраду шчадравання з’яўлялася пераапрананне хлопцаў: «*У нас тожэ шчадравалі, дзеўкі гадалі. От пока мы гадалі, то хлопцы перэпраналіса адзін другога мудрэй. Робілі козу, ек на Коляды, выбіралі мехоношу, а шчэ робілі «шчадраца», на его цэплялі лахмоцце старое, косы рабілі з лёну, горба. Да после ўся гета компанія шла шчадраваць по селу з песнямі, музыкой. От подходзяць к хаці, путаюць дозволу, шоб песню заспеваць. А ек з хаты скажуць: «Вольно!», то почынаюць спеваць:*

Ой, по моры, по сінему,
Шчодры вечор Васілю!
Там ластаўка купаласа,
Купаласа, умываласа,
На берэжку сушыласа.
Вуйшла Галя – дзівіласа,
Прыйшла дамоў, хваліласа:

– Ой, мамонька, я бачыла
Дзіво дзіўнэ, чудо чуднэ,
То по моры по сінему
Там ластаўка купаласа.
– Это, доню, не ластаука,
То Прычыста рызы мула. [*2]

Прыведзены песенны тэкст, як адзначыла інфарматар, выконваўся ў вёсцы толькі «на Шчадрэц», *«астатнія ж песні спявалі тыя ж самыя, што і на Коляды»*. Гэты факт пацвердзілі і ў вёсцы Запясочча Жыткавіцкага раёна: *«Песні спевалі на Шчодрэц, як і на Коляды. Одно казалі: «Шчодры вечор!»* [*3]. Лакальнай асаблівасцю ў абрадзе шчадравання ў вёсцы Запясочча з'яўляецца звычай абвязваць саломай сад: «*13 января – шчодры вечар, бралі кочэргу, бохан хлеба, які пеклі к Рождству, і ездзілі на кочэрзе обвязваць сад соломой або сеном, пры гэтым казалі: "Едзе Радзівон на сівом коне, везе белы цвет і красные вішні"»* [*3]. Заўважым, што ў славян быў вядомы звычай «абвязваць Д. п. (дрэва пладовае – *В. Н.*) саламянымі або гарохавымі перавясламі, каб Д. п. лепш пладаносіла, не баялася марозу, каб справакаваць завязванне пладоў на Д. п.» [1, *73*]. «Прадукавальны сэнс рытуалаў з саломай у складзе каляндарнай абраднасці даволі празрысты: салому з каляднага стала неслі ў поле, абвязвалі вакол садовых дрэў, падпярэзвалі ёю бясплодных жанчын» [4, *448*].

У гурце калядоўшчыкаў, якія хадзілі ў вёсках Жыткавіцкага раёна ад хаты да хаты, былі пераапранутыя не толькі у казу, але і ў каня, бусла [6, *705*].

У вёсцы Града падчас калядных святкаванняў гулялі ў народную гульню «Олея», сутнасць якой заключалася ў тым, што хлопец знаходзіўся ў сярэдзіне карагода і выбіраў сабе ў якасці ахвяры прыгожую дзяўчыну: «*Дзевочкі робілі корогод і спявалі:*

Цяпло, цяпло Олею
Пад дубовай карою.

Олей атвечаў:

Курна, курна, дзевачкі,
Пад дубовай карою.

Дзевочкі ему говорылі:

Дык бяры сабе, Олею,
Красну панну Волечку.

Олей браў сабе з карагоду дзеўчыну ў круг і адказваў:

Дзякуй, дзякуй, дзевачкі,
За красну Волечку» [*4].

У абрадзе калядавання звычайна прымалі ўдзел дарослыя. Акрамя выканання велічальна-віншавальных песень, адрасаваных гаспадарам і іх дзецям, у вёсцы Запясочча «*рабілі з бумагі звязду, у серэдзіне запальвалі свечку, бралі сані і ходзілі. На санях возілі тэ, шо ім давалі: пірогі, сало, коўбасы. Спевалі песню, у якой славілі Хрыста:*

Рожество Хрістово, ангел прілецел.

Он лецел по небу, людзям песні пел.
Все людзі, лікуйце, всей дзень торжэствуйце,
Есць Хрістово Рождзество.
Пастушкі в пешчеру первымі прішлі,
В яслях на соломе Господа нашлі» [*3].

Прыведзены песенны тэкст у больш поўным варыянце выконвалі на Шчадрэц у вёсцы Рычоў, дзе ў гэты час «*насілі звязду, выдзялялі аднаго чалавека для гэтага і дзелалі свечкі. Звычайна спявалі мужчыны, прыходзілі ў хату са звяздой і пыталі дазволу заспяваць*» [*5]. На «Шчадрэц», 13 студзеня, у гэтай вёсцы вадзілі казу, ролю якой выконвала жанчына [*5]. Сутнасць семантыкі прадметнай атрыбутыкі (сена, грошы, соль), звязанай з другой куццёй, інфарматары тлумачылі наступным чынам: грошы клалі, каб «*яны заўсёды вяліся ў хаце, соллю пазней мазалі цяля, каб карова пасля злізала, гэта рабілі, каб у каровы старое і молодое малако было добрае*» [*5].

У вёсцы Кольна адзначалі тры куцці: «*первая куцця была на Ражство і была бедная, но ўрачыстая, другая куцця была багатая і варылі з 13 на 14 (стары Новы год) і трэцяя куцця была галоднай і варылі яе на Хрышчэнне*» [*6]. З першай куццёй былі звязаны такія міфалагічныя вераванні вяскоўцаў як забарона каштаваць кашу ў той час, калі яна варылася; пад сена падкладвалі грошы, каб «у хаце цэлы год грошы вяліся»; «скарынку з куцці» аддавалі курам, каб «вяліся добра»; не садзіліся за калядны стол, пакуль «першая зорачка на небе не з’явіцца».

Абрад шчадравання, у якім удзельнічала ў асноўным моладзь, быў звязаны з другой куццёй (вёска Кольна). Адметным быў той факт, што тут не толькі вадзілі казу, але і насілі ёлачку (*«хадзілі з ёлкаю, а на той ёлкі свечкі былі»*). Чаму прысутнічаў менавіта гэты абрадавы атрыбут – ёлка, жыхары вёскі не змаглі растлумачыць, аднак можна выказаць меркаванне аб невыпадковасці выкарыстання гэтага дрэва, міфалагічныя ўласцівасці якога звязаны з ахоўнай магіяй, культам продкаў, з ідэяй захавання жыцця («…у беларускай традыцыі існуе ўяўленне пра елку як пра дрэва «свянцонае» (асвечанае)» [4, *159*].

Як бачым, зімовая каляндарна-абрадавая паэзія Жыткавіцкага раёна, якая з’яўляецца арганічнай часткай фальклору і рэгіёна, і беларускай вуснай народнай творчасці ў цэлым, мае адметнае ў кожнай мясцовасці песеннае суправаджэнне. У агульнатрадыцыйным абрадзе ваджэння казы ў вёсцы Хільчыцы абавязковай была прысутнасць антрапаморфнай маскі (яркая лакальная спецыфічная асаблівасць) – апранутага ў «лахманы» «шчадраца», які выразна асацыіраваўся з прадстаўніком духаў продкаў. Каляднікі, якія здзяйснялі абход двароў, успрымаліся як небяспечныя агенты «свету іншага, здольныя прыносіць дабрабыт, калі іх адпаведным чынам надарыць» [9, *160*]. Адметным быў звычай абвязваць саломай сад, што спрыяла, паводле мясцовых вераванняў, яго пладаноснасці (вёска Запясочча). Узоры лакальных варожбаў узнаўлялі агульнатрадыцыйныя народныя матывы вызначэння лёсу.

Як сведчаць запісы, надзвычай распаўсюджаным святам на тэрыторыі Жыткавіцкага раёна была масленіца. У вёсцы Града быў вядомы масленічны звычай «калодкі»: «*Дзе жыў стары халасцяк, дзевачкі часто падпіралі ему дзверы калодай*». У мясцовай традыцыі гэты звычай меў не толькі значэнне асуджэння, але боязі дзяўчат выйсці замуж за нялюбага: «*Кеб не мог вылезці з хаты, таму што баяліса папасціся ў замужжа за старога ды нялюбага*» [*4]. Абрад «калодкі» выконвалі таксама і ў вёсцы Сямурадцы. З'яўленне гэтага звычаю інфарматары звязваюць з мясцовай традыцыяй забароны адмаўляць у шлюбе хлопцу, які прыходзіў сватацца ў дзень масленіцы: «*А ў дзень масленіцы буў такі обычай, шо як прыйдзе хлопец у хату к дзеўцы, она не імее права яму адказаць, таму што пойдзе праклянецца на ўсю сям'ю*» [*7]. Сярод мясцовых масленічных рытуалаў можна адзначыць і наступныя: катанне на санках з гары засватанай пары, спальванне старых «сеннікоў» («*бо ў іх оставаласа і хвароба, не добрэ шо було за зіму*»), шлюбныя варожбы з блінамі («*ото напекуць бліноў, да з самага ранку, шчэ як не світае, дзеўка бярэ ў мацеры бліна, да пойдзе, да кіне гэтага бліна дзе-нібудзь, на якіх росходніх дорогах, да ўжэ стоіць да караулiць, чый сабака ўхопіць того бліна*»).

У вёсцы Чэрнічы, як і ў Сямурадцах, было прынята «спускаць з горкі першым блін», прычым рабілі гэта дзяўчаты з мэтай хутчэй выйсці замуж: «*А дзеўкі стараліся, пака хлопцы не ўстануць, забегчы на тую коўзалку і пусціць первага бліна па той коўзалцы, маслам памазанага, шоб ето скарэй замуж выйсці*» [*8].

З ідэяй ачышчэння, засцярогі ад хвароб і зла быў звязаны рытуал спальвання саламянага пудзіла або «*старых саломенных сельнікаў, набітых саломай*» [*4]. Раскідванне попелу па полі, паводле народных уяўленняў, павінна было садзейнічаць урадлівасці глебы, а значыць і ўраджайнасці.

Абрад гукання вясны ў вёсцы Хільчыцы Жыткавіцкага раёна адбываўся «*на масленом, тыжні после месоеда, выбіралі вяснянку, дзеўку на ўсе рукі масцярыцу і рабілі для яе вялікі вянок*». Цікавай лакальнай адметнасцю з'яўлялася тое, што гэты вянок вяснянка павінна была павесіць на самую лепшую бярозу, вакол якой вадзілі карагод. У песні, якую выконвалі ў карагодзе, гучыць шлюбны матыў вянка, які ў дадзеным выпадку прадказваў нешчаслівы сямейны лёс:

Ой, венчэ, мой венчэ,
Да зялёны бярвенчэ,
Ек я цебе звіла
Шчэ ўчора звячора
Да и на вішэньку аднесла,
А мая маці шла
Да мой венчык знайшла,
Да нелюбаму аддала [*9].

Адметным кампанентам у структуры абраднасці гукання вясны ў вёсцы Хільчыцы з'яўляецца падкідванне кожным з удзельнікаў карагода *«кусочкаў*

сыру, масла, яец уверх з наступным прыгаворам: «Гу, весна, гу, красна! На табе яечка, сыра, маслечка, шоб быстрэй лето принесла, сонцэ прывела», а после только ўжэ емо. Потом зноў спеваем, танцуем аж да самого ранку» [*9]. Абрад гукання вясны ў вёсцы суправаджаўся карагодамі і выкананнем вяснянак з матывамі: «Гу, вясна, гу, красна, што ты нам прынясла?», «Травушка-муравушка, зялёнай лужок, ой!».

У вёсцы Кольна, паводле ўспамінаў мясцовых жыхароў, гукалі вясну на ўзгорку, дзе абавязкова раскладвалі вогнішча, вакол якога вадзілі карагоды, спявалі песні-вяснянкі, а таксама «каталіся на арэлях» [*10]. У лакальнай структуры абраду гукання вясны важнае месца адводзілася і абрадаваму печыву ў выглядзе птушак: «*Выпеквалі птушачак маленькіх і давалі іх дзеткам ці крашылі і падкідвалі ўгору: зазывалі, каб хутчэй птушачкі прыляцелі і з сабой цяпло, вясну прыняслі*» [*11].

У вёсцы Чэрнічы гукалі вясну 1 сакавіка, «на Оўдакею», бо ад яе, лічылі, залежаў будучы ўраджай. Рыхтаваліся да святкавання старанна ў кожнай сям'і: выпякалі абрадавыя піражкі, рабілі сыр, варылі яйкі. Кожнаму дзіцяці паасобку *«складалі ежу ў вузлікі, шоб не сварыліся, сколькі було ў сям'і дзяцей, стolькі мацi гатовіла вузлікаў»* [*8]. Мясцовы абрад гукання вясны ўключаў такія абрадавыя элементы, як выхад на высокі бераг ракі, выбар прыгожай дзяўчыны на ролю вясны, распальванне хлопцамі вогнішча, скокі цераз агонь, абрадавую трапезу каля вогнішча, карагоды і гульні (*«закопвалі обучно сталба, ды хлопцы лазілі, хто вышэй залезе. Ну ім трэба було пахваліцца около дзявок, якія яны спрытнейшыя ды лоўкія* выкананне песень-вяснянак:

Ой, вясна, мая вясняначка,
Ты прыйдзі да нас, красняначка;
Угу, вясна, угу, красна,
Шо ты нам прынясла?
Ці по яечачку, ці по піражэчачку,
Угу, вясна, угу, красна,
Шо ты нам прынясла?
Ці сырца кусок, ці масла брусок,
Угу, вясна, угу, красна [*8].

У гэтай вёсцы дзеці выконвалі рытуал падкідвання ўгору выпечаных птушак з цеста.

На абумоўленасць спецыфічных матываў тураўскіх песень-вяснянак абрадавай практыкай масленічнага тыдня звяртае ўвагу Т. А. Агапкіна, якая падкрэслівае спецыфічнасць матыву «вясна прыносіць сыр і масла», уласцівага для вясенніх заклікanняў у арэале Тураўскага і часткова Пінскага Палесся, а таксама на канкрэтных запісах, зробленых у вёсцы Дзякавічы, пацвярджае важнасць традыцыйнай масленічнай стравы (сыр, масла, малако) у абраднасці гукання вясны: «*И кликали весну на масленицы. Я и сама лезла, озероды таки были. А шчэ на ту масленку едим сыры. Сыры брали и с сыръми в руках на озероды лезли. И весну ту поём на озеродах*» [2, *53*].

У вёсках Рудня, Запясочча, Сямурадцы, Пагост, Кольна, Перароў і інш. падрыхтоўка да святкавання Вялікадня ўключала пэўныя віды работ, выкананне якіх было абавязковым. Напрыклад, «*прыбіралі ў хаце, перамывалі бялізну*» (вёска Кольна), «*мылі ўсё ў хатах, сціралі ўсё, бялілі*» (вёска Рудня). У сістэме велікоднай абраднасці значнае месца займаюць прыкметы і павер'і. Паводле народных уяўленняў, калі «*чалавек устане ў чацверг да ўсхода сонца і памыецца чыстай вадой, то будзе цэлы год чысты і здаровы*». Калі раптам у гэты год памёр хто-небудзь з членаў сям'і, то «*яйкі зусім не красілі або красілі ў сіні колер*». «Калі пасха выходзіла румяная, прыгожая», то, лічылі, «*і жыццё сям'і будзе такім*» [*12].

Па сутнасці, велікодны абрад валачобніцтва не характэрны для фальклору Гомельшчыны, аднак у вёсцы Сямурадцы, як адзначылі інфарматары, «*валачобнікі ў нас по селу ходзілі*». У мясцовай традыцыі быў распаўсюджаны звычай «насіць валачобнае»: «*У нас, напрымер, дзеці хадзілі к хросным. От ужэ маці ў вузелочак положыць і яец, і паску, і кусочак сыра, і кусочак масла. Ну як булі конфеты, то і конфет трошкі положыць. Да ўжэ збіраліся дзеці, там пяць ці шэсць, бралі гетого вузелочка і ішлі к хроснай маці і к хроснаму бацьку. Ды ўжо хросныя саджалі дзяцей за стол да частавалі. І обратно ложылі ў вузелок больш, чым было положэно*» [*12]. Гэты ж звычай ў Тураве меў іншую спецыфіку: «*Ужэ хросныя ходзяць к сваім хрышчоным у госці*». У Хваенску таксама быў вядомы звычай «валачайнічаць», удзельнікамі якога была моладзь: «*Абавязкова павінна кожная дзяўчына і хлопец зайсці да сваіх хросных маці з бацькам, а таксама да сваёй бабы. Яны насілі валачобны (пасхі, яйкі, стравы іншыя) хросным*» [*12].

Памінанне памерлых у першы дзень Вялікадня (у Тураве ж памінаюць нябожчыкаў на пяты дзень Вялікадня), гульня ў біткі, выкананне ў карагодзе песні «Ой, суседочкі, мое голубачкі» («спевалі бабусю») – мясцовыя велікодныя рытуалы ў вёсцы Пагост: «*У пост і на Велікдзень спевалі «бабусю». На селе рабілі круг з 15 чоловек, у серэдзіне «бабуся» – жонка. Чатыры жонкі ходзяць к бабусі ў круг, а тыя не пускаюць. Яны спеваюць, што «бабусі» гарэлкі дадуць і боршчу, кашы, пампушак, а тыя спеваюць: "Мы бабусі не дамо... Мы самі поемо.."*». [*14].

Вядомае на ўсёй тэрыторыі Беларусі юраўскае свята ў Жыткавіцкім раёне, як адзначыў К. П. Кабашнікаў, «набывае сваю адметнасць і нечым нагадвае звязанае з Вялікаднем валачобніцтва» [6, *705*]. Непаўторнымі рысамі адрозніваецца юраўскі карагод у вёсцы Хільчыцы. Адзначым, што карагодам тут называлі бохан хлеба або каравай, які спецыяльна рыхтавалі жанчыны і дзяўчаты: «*Збіраліса дзеўкі, жонкі у одну компанію да спеком корогода (каравая), нарадзімо его веткамі, цветамі, лентамі да и становімо на веко. А наражаного корогода, перш чым з ім шлі, подымалі тры разы ўверх і прыгаворвалі:*

Каравай, каравай, мы цябе праслаўляем
І шчасцем, і долей.

Дай, Божэ, нам усё маці
І зноў усім Юр'я згуляці [*15].

Акрамя каравая, важным прадметным атрыбутам з'яўляліся граблі, да якіх прывязвалі два фартухі. Калі адбывалася шэсце па вуліцы, то імі «махалі ў вокны». «Ек у хаці траур, то махалі белым фартухом, а ек не, то красным» [*15]. Спачатку ўдзельнікі абраду ішлі на поле, спераду працэсіі – хлопец з «корогодам» (караваем), затым – жанчына з граблямі, а за ёй – усе астатнія, выконваючы песню, асноўнымі матывамі якой былі забеспячэнне дабрабыту і шчасця сялянскай сям'і, пажаданне добрага ўраджаю:

Веду, веду карагод, карагод,
Усе дзевочкі наперод, наперод,
А хлопчыкі за намі,
Маргаючы вачамі.
Ото ж карагод,
Ото ж ваявод.
У нашага карагода
Быў сын-ваявода.
Дзе карагод ходзіць,
Там жыта родзіць,
А дзе не бувае,
Там жыто улегае.
У нашага карагода
Быў сын-ваявода.
Ідзе, ідзе карагод,
Усе дзевачкі наперод,
А хлопчыкі за намі,
Маргаючы вачамі [*15].

Абрад працягваецца на полі, прычым удзельнікі пытаюць дазволу гаспадара вадзіць карагод: «Ці дазволіце карагод вадзіць, поле ўслаўляць, Юр'я заклікаць?» Вадзілі карагод вакол хлопца з караваем, які знаходзіўся ў цэнтры, і спявалі:

Эй, у карагода
Сын-ваявода,
То йдзе карагод ходзіць,
Там Бог жыто родзіць.
А йдзе ж да не бувае,
Там жыто да ўлегае.
Зародзі, Божэ, жыто
Да на новое лето,
Шчо на жыто, на пшэніцу,
На ўсяку пашніцу.
Да подай, маці, ключа,
Што б небо отворыці

Да росіцу спусціці [*15].

Пасля таго як паводзяць карагод на полі, жанчыны і дзяўчаты накіроўваюцца назад у вёску і гуртам абходзяць хаты, жадаючы кожнай сям'і плёну, шчасця, дабрабыту: «*Выйдзі, гаспадар, за вароты ды стрэчай Юр'я, бо ён йдзе, землю адмыкае, росу выпускае.*

Да подай, маці, ключэ,
Да ня мужу отворыці,
Да росою спусціці,
Зародзі, Божэ, жыто,
Да на новэ лето,
Да на жыто, на пшаніцу,
Да на ўсяку пашніцу
Шоб і ўнізу карэністэе,
У серэдзіне ядроністэе,
А до верху колосістэе,
Велі дзеўкі карагод,
Сам Бог наперод.
А ў карагода сын воеводы,
А ў коромыслі добрые мыслі.
Дзе карагод ходзіць,
Там жыто Бог родзіць,
А дзе не бувае, там улегае,
Дзе карагод уеццa,
Там жыто удаецца,
А дзе не бувае, там улегае [*15].

Удзельнікаў карагода частавалі як калядоўшчыкаў, а пасля таго, як быў завершаны абход сяла, наладжвалася калектыўнае гулянне на тым полі, дзе раней вадзілі карагод. Як бачым, галоўная функцыя юраўскага карагода аграрна-магічная, асноўныя ж складаныя часткі – выпечка каравая, абход усіх двароў вёскі, шэсце па вуліцы з караваем і граблямі, выхад у поле, ваджэнне карагодаў, выкананне юраўскай карагоднай песні, калектыўнае частаванне. Адзначым, што адрозненні і спецыфічнасць рытуалаў юраўскага карагода датычаць даволі істотных момантаў, што дазваляе меркаваць аб самастойным характары гэтай мясцовай традыцыі. Можна пагадзіцца з У. П. Анікіным наконт таго, што «лакальнасць можа перарасці ў рэгіянальнасць – самастойнасць, суаднесеную з аўтаноміяй мясцовых фальклорных традыцый» [3, *358*].

Структура юраўскай абраднасці ў вёсцы Чэрнічы мае падабенства да юраўскай традыцыі, лакалізаванай у Хільчыцах. Гэта падрыхтоўка жанчынамі каравая («*перад гуканнем Юр'я збіраліся жанкі ў адной хаце, учынялі коровая, ставілі на веко дзежкі, обсыпалі под веком дзежкі зерном*»), упрыгожванне галінак вішні або слівы кветкамі і лентамі, калектыўнае шэсце з караваем у поле, царкоўны малебен на полі («*поп чытае сваю малітву, спявае*

бажэственную песню, заклінае Юр'я і Госпада Бога, штоб дожджычак прайшоў, шоб пшаніца не повяла, шоб яна добра расла»), ваджэнне карагода ў полі вакол хлопца з караваем і граблямі, выкананне песні «Да падай, маці, ключэ», вяртанне ў сяло («*карагод ідзе спераду, а граблі ўжо пераварочваюць красным фартухом, а як ішлі ў поле, то няслі граблі з зялёным фартухом*»), ваджэнне карагодаў на кожным падвор'і (перад тым як выконваць гэты рытуал, пыталі дазволу, што адпаведна выражалася наступнай формулай:

Юр'я прыйшло, свята прынясло,
Адчыні дварыцу, выпусці расіцу.
Ці можно, гаспадар, карагод павадзіць,
Юр'я паспяваць і гаспадароў паслоўляць [*15],

адорванне гаспадарамі ўдзельнікаў карагода, калектыўнае абрадавае частаванне.

У вёсках Пагост, Старажоўцы, Сямурадцы, выганяючы карову на пашу, давалі ёй абрадавае печыва «хрэшчык», які «пяклі на Крашчэнне». Каб зберагчы ад злых духаў, каля дзвярэй клалі замок з цэпам, «краец хлеба з палаценцам». У вёсцы Старажоўцы, перш чым выгнаць карову з хлява, гаспадыня «*працягвала перад дзвярыма ланцуг, а на парозе клала замок ці якую-небудзь жалезку*», акрапляла пасвечанай вадой, абціраліа тканым ручніком, прамаўляючы: «*Госпаду Богу памалюся, Прачыстай Божай маці пакланюся. Прачыстая Божая маці з прыстолу ўстала, маю кароўку Рабку ў чэрэду ўганяла. Ідзі, кароўка, у чэрэду, а сам Госпад поперэду, сперэду прыпуняе, ззаду падганяе, злога духа не падпускае. Ідзі, кароўка, у чэрэду, травіцу паедай, вадзіцу папівай, а после чэрэды дадому ідзі*» (вёска Старажоўка).

Сціплыя звесткі запісаны па русальнай абраднасці. Напрыклад, у вёсцы Рудня Жыткавіцкага раёна выбіралі на ролю русалкі дзяўчыну, якая «сама згаджалася», упрыгожвалі яе зялёнымі галінкамі і кветкамі ў лесе [*16]. Сярод мясцовых рытуальных дзеянняў вылучаюцца наступныя: шэсце з русалкай з лесу ў вёску, выкананне песень (звычаю абходу хат не было), ваджэнне карагода на вясковай вуліцы, выбар русалкай пары, праводзіны русалкі з яе абраннікам да жыта, раскладанне вогнішча, зняцце з галавы русалкі вянка і закідванне яго ў агонь, уцёкі русалкі ў жыта, затым у лес [*16].

Адметнасцю каляндарна-абрадавага фальклору Жыткавіцкага раёна з'яўляецца Купалле. Напрыклад, пад назвай «купальны Іван» святкуецца яно ў вёсцы Кольна. Хоць і нельга сказаць, што гэты від летняй абрадавай паэзіі захаваўся ў мясцовай традыцыі ў пэўнай сістэме рытуалаў, але ўсё ж асобныя з іх бытуюць. Гэта збор лекавых траў і кветак і іх засушванне, запальванне вогнішча (абавязкова прымацоўвалі кола (як салярны сімвал свята) на жэрдцы, якую ставілі пасярод агню), скокі цераз вогнішча («*шчыталася, што так чалавек ачышчаецца ад злога духа*»), спальванне непатрэбных рэчаў («*жанчыны кідалі пабітыя гаршкі, другі посуд, а мужчыны – непатрэбныя зломаныя прылады працы*»).

Аналіз прапанаваных асобных узораў мясцовых апісанняў каляндарных абрадаў і звычаяў дазваляе убачыць, як бытуе агульнаэтнічная традыцыя на рэгіянальна-лакальным узроўні, якімі асаблівасцямі валодаюць мясцовыя абрадавыя з'явы.

ІНФАРМАТАРЫ

*1. Шруб Марыя Пятроўна, 1926 г. н., в. Хільчыцы
*2. Кацэвіч Праскоўя Андрэеўна, 1909 г. н., в. Хільчыцы
*3. Чыкіда В.С., 1939 г. н., в. Запясочча
*4. Нікіценка Яўгенія Васільеўна, 1935 г. н., в. Града
*5. Рыдзецкая Ганна Рыгораўна, 1932 г. н., в. Рычоў
*6. Сінкевіч Валянціна Іванаўна, 1924 г. н., в. Кольна
*7. Лой Ганна Пятроўна, в. Сямурадцы
*8. Юнчыц Марыя Дзянісаўна, 1944 г. н., в. Чэрнічы
*9. Шруб Кацярына Авакумаўна, 1926 г. н., в. Хільчыцы
*10. Уласавай Марыя Паўлаўна, 1928 г. н., в. Кольна
*11. Гаўрыловіч Сцепаніда Цімафееўна, 1919 г. н., в. Кольна
*12. Шляга Валянціна Іванаўна, 1932 г. н., в. Кольна
*13. Скрыгалоўская Марыя Данілаўна, 1918 г. н., в. Хваенск
*14. Маркевіч Валянціна Пятроўна, 1939 г. н., в. Пагост
*15. Казак Надзея Архіпаўна, 1932 г. н., в. Хільчыцы
*16. Пракаповіч Марыя Сцяпанаўна, 1934 г. н., в. Рудня

ЛІТАРАТУРА

1. Агапкина Т. А. Дерево плодовое // Славянские древности. М., 1999.
2. Агапкина Т. А. Этнографические связи календарных песен. Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян. М., 2000.
3. Аникин В. П. Теория фольклора: Курс лекций. М., 1996.
4. Беларуская міфалогія: Энцыкл. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мн., 2004.
5. Гурскі А. І. Святкаванне каляд на Беларусі. Мн., 1998.
6. Кабашнікаў К. П. Народная творчасць Жыткавіцкага раёна // Памяць: гіст.-дакум. хроніка Жыткавіцкага раёна / Рэд.-укл. В. Р. Феранц. Мн., 1994.
7. Кавалёва Р. М. Гістарычныя карані «ваджэння казы» на Каляды // Свет славянскага фальклору. Мн., 2001.
8. Покровская А. В. Земледельческая обрядность // Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: Исторические корни и развитие обычаев: Сб. ст. М., 1983.
9. Юдин А. В. Русская народная духовная культура. М., 1999.

Настасся Палавеня

СОЦЫУМ І СЯМ'Я Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ЛЮБОЎНЫХ ПЕСНЯХ (ГЕНДЭРНЫ АСПЕКТ)

Соцыум і сям'я з'яўляюцца асноўнымі інстытутамі сацыялізацыі асобы, у тым ліку і гендэрнай. Паводле Ю. Е. Гусевай, гендэрная сацыялізацыя – гэта «працэс засваення норм, правілаў паводзін суадносна з культурнымі ўяўленнямі пра ролю, статус і функцыі мужчыны і жанчыны ў соцыуме» [2, *85*]. Таму зразумела, што і ў народных песнях пра каханне гэтыя інстытуты атрымалі сваё мастацкае ўвасабленне.

Асаблівасці адлюстравання грамадства ў беларускіх народных любоўных песнях звязаны з гендэрнымі адносінамі, бо менавіта соцыум уплывае на фарміраванне і замацаванне ў свядомасці асобы гендэрных стэрэатыпаў, выпрацоўвае сцэнарыі гендэрнай ідэнтыфікацыі, якім павінны адпавядаць хлопец і дзяўчына.

Грамадскае асяроддзе ў беларускіх песнях пра каханне выступае варожым у адносінах да галоўных персанажаў. Калектыўны фальклорны аўтар называе яго не іначай як «ліхія людзі», «злыя людзі», «варажэнькі», якія могуць «асудзіць», «абсмяяць», разлучыць з каханым:

То на свеце стала,

Што ўсе людзі гудзяць,

Справядліва і няслушна

Ўсякага асудзяць [1, *123*].

Грамадства не аднолькава ставіцца да хлопца і дзяўчыны. Так, дзяўчына заўсёды знаходзіцца пад пільным наглядам суседзяў, якія нібы чакаюць зручнага моманту, каб абняславіць яе. Таму яна змушана заўсёды хаваць свае пачуцці, сваё каханне, каб не страціць любага. Асуджаны могуць быць самыя розныя бакі жыцця дзяўчыны. Яе недастатковая працавітасць:

– Не спі, Яначка, на полі,

А спі, Яначка, у каморы.

У каморы мамка пабудзіць,

І ніхто ведаць не будзіць.

І ніхто ведаць не будзіць,

На полі людзі асудзяць [1, *110*],

і яе паводзіны ў вольны час:

– Сорам, дзеўка, сорам, красна,

Позна з вечара гуляць [1, *123*],

і яе каханне.

Грамадства вымушае дзяўчыну жыць паводле дагматычнай маралі. Напрыклад, асуджаецца і тое, што дзяўчына доўга не ідзе замуж («*няйшоўшы замуж – людская мова*»), і тое, што дзяўчына сустракаецца з хлопцамі:

Сядзіць братава на лаўцы,

Ў вокны паглядае:

– Ужо твая дочка, маці,

З хлопцамі гуляе [1, *116*].

Дзяўчына, каханы якой ад’ехаў на службу, не ведае, як паводзіць сябе, каб не выклікаць нагавораў:

Стану ўбірацiся, скажуць, мудруюся,

А чорна хадзіцi, скажуць, лянуюся [1, *410*].

Часта людскія нагаворы становяцца прычынай расстання закаханых. Хлопец, паверыўшы нагаворам ці проста не жадаючы сустракацца з дзяўчынай, якую спасцігла людская «слава», пакідае яе:

Няма яго i не будзе,

Адгудзілі злыя людзі.

Адгудзілі, ’дгаварылі,

Каб мы ў пары не хадзілі [1, *314*].

Самым жорсткім абмежаванням падлягаюць сексуальныя паводзіны дзяўчыны. Тая, што страціла цнатлівасць, становіцца выгнанніцай:

Каб табе, малойцу, жоўценькі пясочак,

Як выракся мяне родненькi браточак!

Каб цябе, малойца, сырая зямліца,

Выраклася мяне родная сястрыца.

Каб цябе, малойца, ліхая гадзіна,

Выраклася мяне ўся мая радзіна.

Выракся i бацька, выраклася й маці,

Праз цябе, малойчык, мушу прападаці [1, *354*].

Абагульнены вобраз соцыума не з’яўляецца ў беларускіх песнях пра каханне гендэрна нейтральным. З тэкстаў песень зразумела, што асноўнымі захавальніцамі грамадскай маралі і асабліва жорсткімі асуджальніцамі дзяўчыны з’яўляюцца жанчыны: суседкі, бра́тавая, замужнія пароўніцы. Жанчыны, якія калісьці самі падвяргаліся гендэрнаму ціску, выйшаўшы замуж, самі становяцца захавальніцамі гендэрных стэрэатыпаў і сцэнарыяў гендэрнай ідэнтыфікацыі.

Адносіны соцыума да хлопца значна больш цярплівыя. Яму дазваляецца шмат з таго, што не дазволена дзяўчыне. Трэба ўлічваць, што аўтарам большасці песень пра каханне з’яўляецца жанчына і таму ціск грамадства на дзяўчыну адлюстраваны ў тэкстах больш яскрава. Але і аналіз мужчынскіх песень сведчыць, што хлопец быў значна менш абмежаваны ў сваіх паводзінах, чым дзяўчына. Акрамя таго, закаханы хлопец менш схільны звяртаць увагу на перасуды:

Няхай гавораць, няхай сачуюць,

Хоць па цаламу свету.

Я цябе любіў, любіці буду,

Мой ружовенькі цвету [1, *119*].

Затое сям'я ўплывае на хлопца значна больш, чым соцыум. Часта ў песнях сям'я, а дакладней маці хлопца, выступае разлучніцай закаханых:

Любіў казачэнька

Харошу дзяўчынку,

Хацеў яе ўзяці, –

Не давала маці [1, *404*].

Сям'я хлопца вельмі прыдзірліва ставіцца да сваёй будучай нявесткі. Яна павінна быць і працавітай, і паслухмянай, і галоўнае – з багатым пасагам, у той час як бацькі дзяўчыны часта імкнуцца аддаць дачку за першага больш-менш прыдатнага кандыдата:

Ой, каб жа ты дзяўчыначка,

Капу грошай мала,

То са мною, дзяўчыначка,

У пары б стаяла [1, *164*].

Слова маці мае для хлопца вялікае значэнне, парушыць яе наказ ён не можа:

Любіў дзяўчыну паўтара рока,

Пакуль не ўзналі саседзі збоку.

А як узналі – маці сказалі,

Мяне, малойца, пазняважалі.

А ў маёй матулі ліха натура,

Не дала селезню ні піці, ні есці.

– Кідай, селезень, дзяўчыну любіці,

Ідзі, селезень, у войска служыці [1, *229*].

Вобраз маці дзяўчыны ў беларускіх песнях пра каханне не аднародны. І. К. Цішчанка сцвярджае, што тут «перад намі паўстае абаяльны вобраз маці-жанчыны, чалавека вялікай душы і чулага сэрца» [1, *8*]. Але не заўсёды гэта так. Маці перасцерагае дачку ад магчымых памылак, бо хоча захаваць яе ад людскіх перасудаў і здрады хлопца, жадае для дачкі лепшай долі:

– Ой, маць мая, матулька,

Ды пусці на вуліцу

Гуселек паслухаці,

Песенек паўчыціся.

– Ой, доч мая, дочанька,

Гусялькі з пуця звядуць,

Гусялькі з пуця звядуць,

Песенькі састараюць [1, *126*].

Часцей за ўсё дзяўчына ўспрымае матчыны парады з разуменнем. Павагу і любоў да маці яна выражае ў памяншальна-ласкальных зваротках («мамачка», «матулька»), у эпітэтах («родная», «любая»).

Часам перасцярогі маці ўспрымаюцца з гумарам: «*Мяне маці беражэ, з чапялою сцеражэ*», а часам пераўтвараюцца ў жорсткія абмежаванні волі дачкі і сустракаюць актыўнае супрацьстаянне:

О хоць ты сварысь,

Хоць не сварысь,

Ты мяне не навучыш,

Каго верна люблю,

Ты мяне не разлучыш [1, *397*].

Паказальна, што бацька дзяўчыны не выступае ў ролі абмежавальніка яе волі, пра што сведчаць радкі:

Бацька добры, бацька добры,

А маці ліхая:

Не пускае на вуліцу –

Вуліца смутная [1, *132*].

Маці дзяўчыны часам вымушана быць жорсткай і суровай, бо ёй неабходна клапаціцца пра будучыню сваёй дачкі, па магчымасці ўдала выдаць яе замуж, а дзяўчына з дзіцём ці тая, аб якой «пайшла слава», асуджана застацца адной. Аднак маці ставіцца з разуменнем да маладосці і нявопытнасці сваёй дачкі і падчас дазваляе тое, за што соцыум асуджае:

– Ідзі, ідзі, мая доч,

Хоць на ўсю цёмную ноч.

Як была я маладая,

Сама я гуляла [1, *130*].

Такім чынам, маці дзяўчыны, з аднаго боку, выступае захавальніцай грамадскай маралі і стэрэатыпаў, прадвызначаных соцыумам, а з другога боку, ахоўвае дачку ад людскіх перасудаў і імкнецца даць ёй магчымасць знайсці сваё каханне.

Аналіз вобразаў соцыума і сям'і ў беларускіх песнях пра каханне сведчыць на карысць меркавання пра нераўнапраўнае становішча хлопца і дзяўчыны ў грамадстве. Грамадская мараль, асноўнымі захавальніцамі якой з'яўляюцца жанчыны, значна больш прыхільна ставіцца да хлопца і накладае шматлікія абмежаванні на паводзіны дзяўчыны.

ЛІТАРАТУРА:

1. Песні пра каханне / Склад. І. К. Цішчанка. Мн., 1978.
2. Практикум по гендерной психологии / Под ред. И. С. Клециной. СПб., 2003.

Алена Алфёрава

СТАДЫЯЛЬНАСЦЬ ФОРМ МЕТАФАРЫЧНАГА ВЫЯЎЛЕННЯ АБ’ЕКТАЎ У СЛАВЯНСКІХ ЗАГАДКАХ ПРА ПРЫРОДНЫЯ З’ЯВЫ

У славянскіх загадках сустракаюцца наступныя віды метафарычных субстытутаў прыродных з’яў: антрапаморфныя («*Який то* ***хлопець*** *походжає і без віника замітає? Вітер*» [4, *№ 333*]), зааморфныя («*Сівая* ***кабыла*** *па свеце хадзіла… Хмара*» [2, *№ 203*]), фітаморфныя («*Uprostred dediny* ***strom*** *s konármi zlatými. Slnko*» («Пасярэдзіне вёскі дрэва з галінамі залатымі. Сонца») [6, *№ 26*]), культурныя рэаліі («*Co to za* ***kościół*** *ze słupem… Niebo*» («Што гэта за касцёл са слупам… Неба») [5, *№ 880*]). Аднак ёсць пэўная колькасць тэкстаў, дзе канкрэтны носьбіт прыкметы або дзеяння не выражаны. У такім выпадку акцэнт робіцца на характары дзеяння або прыкметы, уласцівых рэальнаму прыроднаму аб’екту, якія часам могуць спалучацца з адмаўленнем наяўнасці частак цела пэўнай істоты пры захаванні іх функцыі. Аднак нельга называць такія тэксты бязвобразнымі, бо дзеянне або прыкмета, апісаныя ў метафарычнай частцы загадкі, – гэта і ёсць яе вобраз. Пры параўнальным разглядзе беларускіх, рускіх, украінскіх, польскіх і славацкіх загадках пра прыродныя з’явы часам можна аднавіць носьбіта дзеяння або прыкметы, што дае падставы для гісторыка-генетычнага аналізу развіцця вобразнасці тэкстаў.

Загадкі названага тыпу можна падзяліць на чатыры групы ў залежнасці ад магчымасці/немагчымасці падстаноўкі носьбіта канкрэтнага дзеяння ці прыкметы:

1) прыродныя з’явы загадваюцца праз дзеянні і прыкметы, суадносныя з жывёламі (звярамі і птушкамі): «*Летить – мовчить, упаде – кричить. Снег*» [4, *№ 236*];

2) прыродны аб’ект загадваецца праз дзеянні і прыкметы, суадносныя з дзеяннямі чалавека: «*Насупіцца, нахмурыцца, у слёзы ўдарыцца… Хмара*» [2, *№ 201*];

3) у загадках пра прыродныя з’явы выкарыстоўваюцца дзеясловы і прыметнікі, не прыналежныя канкрэтнаму суб’екту – носьбіту гэтых прыкмет: «*Выше лесу, тоньше волосу. Ветер*» [3, *№ 227*];

4) загадкі пра прыродныя з’явы выкарыстоўваюць апавяданне ад першай асобы з ускосным напамінаннем пра антрапаморфнасць загаданай з’явы: «*Stvorila ma matka a ja matku… Ľad a voda*» («Стварыла мяне матка, а я матку… Лёд і вада») [6, *№ 114*].

Прапанаваная намі класіфікацыя даволі ўмоўная, бо некаторыя загадкі могуць

уключацца адначасова ў некалькі груп, напрыклад тэксты, дзе ўжываюцца дзеясловы тыпу

«сядзіць», «бяжыць», «ляжыць», суадносяцца з антрапаморфным метафарычным вобразам, аднак такімі ж акцыянальнымі характарыстыкамі можа валодаць і жывёла.

У першую групу ўваходзяць тэксты, у якіх прыродныя з’явы і аб’екты загадваюцца праз дзеянні і прыкметы, суадносныя ў рэальным жыцці з жывёламі (звярамі і птушкамі), часам з адмаўленнем наяўнасці частак цела жывёлы (або зааморфнага вобраза цалкам). З улікам некаторых тэкстаў можна аднавіць патэнцыяльна магчымыя зааморфныя метафарычныя замяшчальнікі прыродных з’яў і аб’ектаў. Напрыклад, загадка «*Ходзіць па саломе, а не шастае. Сонца або месяц*» [2, *№ 31, 50*] уключаецца ў першую групу, паколькі існуе варыянт «*Ходзіць курка-жаўтушка па сене і не шастае. Сонца*» [2, *№ 29*]. Аднак у большасці тэкстаў нельга вызначыць канкрэтны від зааморфнага носьбіта прыкметы або дзеяння, паколькі створаны ў загадцы вобраз суадносны з любым прадстаўніком класа жывёл: «*Фыркае, рыкае, галіны ламае, пыл падымае, цябе з ног збівае… Вецер*» [2, *№ 189*]. У загадцы пра месяц магчымы набор метафарычных ўтваральнікаў дзеяння абмежаваны рагатымі жывёламі: «*Родится с рогами, потом их потеряет*» [3, *№ 95*]. Ва ўкраінскай загадцы ўжо адмаўляецца адзін з верагодных носьбітаў прыкметы: «*Рогатий, а не бик*» [4, *№ 33*].

Загадкі, дзе дзеянне спалучаецца з адмаўленнем, выклікаюць ва ўяўленні звышнатуральную зааморфную істоту, у знешнім выглядзе якой захоўваюцца толькі тыя адзнакі, што аб’ядноўваюць яе з загаданым суб’ектам: «*Ляціць без крыл. Вецер*» [2, *№ 174*] (падобная руская загадка № 218). Паколькі ў тэксце няма канкрэтнага носьбіта дзеяння, яго атрыбутаў, знайсці адгадку даволі складана (гэта могуць быць і хмара, і снег). Украінская загадка пра вецер складаецца з дзвюх частак, якія, на першы погляд, супярэчаць адна адной: «*Крил не має, скрізь літає, та й ще й крила підіймає*» [4, *№ 361 б*]. Такая супрацьлегласць узнікае ў выніку выкарыстання амонімаў, суадносных з рознымі рэаліямі: птушкай і млынам.

У некаторых загадках другой групы можна лёгка ўзнавіць суб’ект – субстытут прыроднай з’явы (паколькі існуе варыянт з матэрыяльна выражаным носьбітам прыкметы): «*Сам не бежит, стоять не велит. Мороз*» [3, *№ 335*]. Прыведзены тэкст з’яўляецца часткай наступнай загадкі: «*Старик у ворот тепло уволок, сам не бежит и стоять не велит*» [3, *№ 333*]. У загадках толькі канстатуецца ўтворанае прыхаваным дэнататам дзеянне (дзеясловы ў іх выкарыстаны з метафарычным значэннем): «*Ні стучыць, ні груччыць – у ваконца глядзіць. Сонца*» [2, *№ 9*]. Натуральна, што дзеянне «глядзець» уласціва жывой істоце (і таксама лёгка ўзнаўляецца з кантэксту рускай загадкі: «*Красная девушка в окошко глядит*» [3, *№ 154*]). Тэкстаў, дзе антрапаморфны вобраз-субстытут прыроднай з’явы можна было б узнавіць па характэрных для яго прыкметах, менш – гэта тэксты пра месяц (зафіксаваныя ў зборніку рускіх загадак), вецер (змешчаны ў зборніку славацкіх загадак) і дождж (сустракаюцца ў зборніках беларускіх, рускіх і ўкраінскіх загадак). Рускі варыянт пра месяц «*Лысый, белый в окошко глядит*» [3, *№ 97*] дазваляе аднавіць як антрапаморфнага носьбіта апісаных прыкмет, што вынікае з варыянту, дзе месяц рэпрэзентуецца праз старога [3, *№ 92*], так і зааморфныя вобразы быка і жарабца (таксама сустракаюцца ў загадках пра месяц). Такім чынам, верагоднасць аднаўлення магчымага метафарычнага суб’екта ў гэтай загадцы вельмі неадназначная, у адрозненне ад наступнага тэксту, дзе лёгка ўзнаўляецца вобраз дзяўчыны: «*Круглолица, белолица во все зеркала глядится*» [3, *№ 96*] (месяц тут загадваецца ў фазе поўні). У славацкай загадцы пра вецер, як і ва ўсходнеславянскіх пра дождж, падаюцца дзве супрацьлеглыя часткі, што стварае парадаксальнасць сітуацыі і ўказвае на незвычайнасць прыхаванага вобраза-замяшчальніка (прыметнікі адпавядаюць характарыстыкам чалавека): «*Silny je, až strechy trhá, a pritom je taký malý…*» («Моцны, ажно стрэхі рве, а прытым такі малы…») [6, *№ 70*]; «*Высокі і тонкі, а з травы не відаць*» [2, *№ 206*] (аналагічныя тэксты сустракаюцца ў зборніках рускіх [3, *№ 324*] і ўкраінскіх [4, *№ 311*] загадак). Руская загадка пра дождж, нягледзячы на адсутнасць канкрэтнага суб’екта, апелюе да пэўнага міфалагічнага

прэцэдэнту, дзе дождж – апладняльны пачатак для зямлі, а значыць, бацька для раслін: «*Тонкий, высокий, упал в осоку, сам не вышел, а детей вывел*» [3, *№ 223*].

Загадкі, дзе дзеясловы і прыметнікі спалучаюцца з адмаўленнем частак цела чалавека (а часам і цалкам антрапаморфнага вобраза), рэпрэзентуюць большасць прыродных з'яў. Тэксты такога тыпу ўжо ў сваёй метафарычнай частцы адмаўляюць патэнцыяльна магчымую антрапаморфную адгадку і тым самым дапамагаюць у нейкай ступені скіраваць думку ў патрэбнае рэчышча (праз агульныя дзеянні і прыкметы загаданага аб'екта і яго субстытута).

Калі загадваюцца рухомыя прыродныя аб'екты (месяц, вецер, хмара, снег), то побач з апісаннем дзеяння-руху адмаўляецца наяўнасць ног: «*Bez nôh chodi…Mesiac*» («Без ног ходзіць… Месяц»)[6, *№ 30*]; «*Ног нет, а идет, глаз нет, а плачет. Туча*» [3, *№ 247*]. Большасць такіх загадак, як правіла, складаюцца з дзвюх частак. Паколькі да першай часткі апісання можа быць падабраны любы загаданы аб'ект (дождж, сонца, нават гадзіннік), то ў другой частцы актуалізуецца больш характэрнае для прыроднай з'явы дзеянне.

Калі ў цэнтры ўвагі загадкі знаходзяцца вынікі дзейнасці загаданай прыроднай з'явы (грукат грому, марозныя ўзоры на акне), для ўтварэння якіх у рэальнасці патрэбны рукі, то названая частка цела адмаўляецца: «*Без рук, без ніг, а стукае*» [4, *№ 297*]; «*Без рук, без алоўка, а рысаваць умее*» [2, *№ 245*].

У аснову некаторых загадак пра мароз і сонца пакладзена здольнасць адпаведна падмарожваць («кусаць») або растапляць лёд («лізаць»). У такім выпадку ў прыхаванага суб'екта загадкі будуць адсутнічаць зубы і язык: «*Хоць зубоў не мае, а за твар балюча кусае*» [2, *№ 253*]; «*Chto może nôbarżyj lizać, choc ni mô jęzëka*» («Хто можа хутчэй за ўсіх лізаць, хоць не мае языка») [5, *№ 295*]. Дарэчы, у апошняй загадцы ўзнікае складаная сітуацыя з адгадваннем, паколькі пытанне «хто» падсвядома скіроўвае на пошук аб'екта загадвання сярод адушаўлёных істот.

У разгледжанай групе загадак дзеянні і прыкметы, патэнцыяльна ўласцівыя чалавеку, з’яўляюцца метафарычнымі. Хаця канкрэтных субстытутаў прыродных з’яў і аб’ектаў тут няма, у большасці выпадкаў яны лёгка ўзнаўляюцца з кантэксту іншых славянскіх загадак.

У загадках трэцяй групы ўжываюцца дзеясловы і прыметнікі, не суадносныя з пэўным суб’ектам. Гэта тэксты, у якіх канстатуецца наяўнасць ці адсутнасць пэўнай прыроднай з’явы або аб’екта (сонца, месяца, ветру, снегу) або характэрныя для яго прыкметы (такім спосабам загадваюцца неба, сонца, вецер, хмары): «*По сеням и там и сям, а в избу никак. Ветер*» [3, *№ 246*] (аналагічная ўкраінская загадка № 382); «*Od vekov je na nebi… Mesiac*» («Адвечна на небе… Месяц») [6*, № 31*]; «*Круглае, доўгае, ніхто не дастане. Неба*» [2, *№ 1*]; «*Яке швидке, таке й ледаче, яке чорне, таке й біле… Хмари*» [4, *№ 276*]; «*Maluszkie, okrąglusżkie, całemu światu miłe. Słonce*» («Маленькае, кругленькае, усяму свету мілае. Сонца») [5, *№ 911*]. Менавіта апісанні і дзеянні гэтай групы загадак дапамагаюць больш лёгка знайсці патрэбную адгадку. Асабліва празрыстымі з’яўляюцца тэксты, дзе загаданы аб’ект выяўлены праз прыкметы, бо ў іх супадае граматычны род аб’екта загадвання і прыметніка, выкарыстанага ў метафарычнай частцы.

У загадках чацвёртай групы апавяданне вядзецца ад першай асобы. У метафарычнай частцы загадкі ўзнікае суб’ект-наратар, які дае сабе характарыстыку, выкарыстоўваючы дзеянні і прыкметы, уласцівыя прыроднай з’яве: «*Як я ляцеў, то зіхацеў… Дождж*» [2, *№ 208*]; «*Встану я рано, бела да румяна… Солнце*» [3, *№ 161*]; «*Vo dne ma nevidíš… Hviezdy*» («Удзень мяне не бачыш… Зоркі») [6, *№ 46*]. У прыведзеных загадках перад намі паўстае персаніфікаваная з’ява, якая падсвядома выклікае асацыяцыі з антрапаморфным носьбітам-субстытутам.

Вылучаюцца некалькі загадак, якія нельга аднесці да адзначаных груп. Гэта тэксты, дзе дзеянні і прыкметы суадносяцца са стыхіяй агню*:* «*Свеціць і грэе, весяліць і ззяе… Сонца*» [2, *№ 27*]. Паколькі сонца ўяўлялася нябесным агнём, то суб’ект дзеяння ў

метафарычнай частцы загадкі вельмі празрысты. Падобная загадка, але з прысутнасцю элемента парадаксальнасці, рэпрэзентуе і месяц: «*Светит, а не греет*» [3, *№ 125*] (ідэнтычны тэкст украінскай загадкі № 31), падобная славацкая загадка: «*Horí, horí, a nemožno to zahasit'*» («Гарыць, гарыць, але нельга тое патушыць») [6, *№ 35*]. Такім чынам, перад намі агонь, які валодае прыкметамі звышнатуральнасці.

Цікавай з’яўляецца руская загадка, падобная да прыказкі: «*И в огне не горит, и на воде не тонет. Солнце*» [3, *№ 112*] (мае адгадкі лёд [3, *№ 509*] і снег [3, *№ 381*]). На першы погляд, канкрэтны носьбіт дзеяння аднавіць цяжка (бо гэтай уласцівасцю валодаюць розныя аб’екты). Але ў тым жа зборніку рускіх загадак сустракаецца наступны тэкст пра сонца: «*Золота кубышка на море не тонет и в огне не горит*» [3, *№ 113*]. Такім чынам, свяціла загадваецца праз прадмет побыту (дарэчы, кубышка, іншы посуд сустракаюцца даволі часта як субстытуты сонца).

Такім чынам, тэксты, у якіх прыродныя з’явы загадваюцца праз вобраз-дзеянне, вобраз-прыкмету, знаходзім у зборніках беларускіх, рускіх, украінскіх, польскіх і славацкіх загадак. Тэксты супадаюць па апісанню характэрных прыкмет загаданага аб’екта. Існаванне падобных (часта ідэнтычных) загадак у розных славянскіх народаў дапамагае лепш прасачыць агульныя заканамернасці чалавечага мыслення (у прыватнасці, рух думкі ад канкрэтнага да абстрактнага).

Нельга даць адназначны адказ, калі ўзніклі загадкі, якія тут аналізуюцца. Яны не змяшчаюць метафарычнага суб’екта, прыметнікі і дзеясловы, ужытыя ў такіх тэкстах, супадаюць з прыкметамі загаданага прыроднага аб’екта або з’явы. Гэта значыць, што загадкі такога тыпу маглі ўзнікнуць спачатку, а ўжо пасля да вызначаных прыкмет і дзеянняў маглі далучыцца замяшчальнікі прыродных з’яў (зааморфныя, антрапаморфныя, фітаморфныя і г. д.). Аднак першымі маглі ўзнікнуць і канкрэтныя рэпрэзентанты загаданых аб’ектаў. А ўжо на другой ступені абагульнення гэтыя вобразы станавіліся непатрэбнымі і апускаліся. Як

слушна адзначала В. М. Фрэйдэнберг, «першабытнае мысленне мае тры асаблівасці. Яно канкрэтнае, непадзельнае і вобразнае» [7, *19*]. Падобную думку выказвае і Я. І. Гін: «Загадка імкнецца да суб’ектыўнасці, да сінтаксічнай асобы з-за таго, што адгадкавае слова звычайна абазначае канкрэтны прадмет» [1, *121*]. На нашу думку, загадкі з вобразам-дзеяннем і вобразам-прыкметай – гэта наступная стадыя стварэння метафары пасля перыяду выкарыстання канкрэтных зааморфных, антрапаморфных субстытутаў прыродных з’яў.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гин Я. И.* О функции категории рода в загадке // Язык жанров русского фольклора. Петрозаводск, 1983.
2. Загадкі / Склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі. Мн., 2004.
3. Загадки / Сост. В. В. Митрофанова. Л., 1968.
4. Загадки / Упорядк. І. П. Березовського. Київ, 1962.
5. Polskie zagadki Ludowe / Wybrał i opracował S. Folfasiński. Warszawa, 1975.
6. Slovenské ľudové hádanky / Výber textov, spracovanie M. Leščák. Bratislava, 1981.
7. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.

Віктар Каратай

ФАЛЬКЛОР НАРАЧАНСКАГА КРАЮ: SIT UT SUNT AUT NON SINT? (НАВУКОВА-ЭСЭІСТЫЧНЫЯ НАТАТКІ)

Жанр нашага доследу не зусім традыцыйны, таму побач з канкрэтыкай і доказнасцю некаторых пастулатаў прапануюцца і адвольныя, суб’ектыўныя, гіпатэтычныя тэзісы і назіранні. Зрэшты сам характар выдання (навуковага па зместу і дэмакратычнага па прынцыпах адбору аўтараў і матэрыялаў) дазваляе выкарыстаць такі падыход.

Этнакультура нарачанскага краю дае багаты матэрыял для яе інтэрпрэтацыі як навукоўцамі, так і аматарамі. Натуральна, у эпіцэнтры ўвагі

была і застаецца Нарач – не толькі як самае вялікае возера Беларусі, але і як своеасаблівы сімвал у мікрарэгіянальным этналінгвістычным Космасе.

Адно з важнейшых пытанняў тут – акрэсліванне самога паняцця «нарачанскі край», якое трывала замацавалася ў этналогіі, аднак дагэтуль не мае ні навукова абгрунтаванага азначэння, ні ўказанняў на межы яго арэала. У адпаведнасці з сукупнасцю розных фальклорных фактаў можна выказаць меркаванне, што ў склад гэтага этнакультурнага мікрарэгіёна ўваходзяць: тэрыторыя Мядзельскага раёна (ядро арэала), частка населеных пунктаў сумежных раёнаў – Пастаўскага, Докшыцкага, Вілейскага, а таксама, з асаблівай засцярогай, Літвы (яго перыферыя). Адзначым, што ў дадзеным артыкуле мы акцэнтуем увагу на асаблівасцях функцыянавання фальклору менавіта на Мядзельшчыне.

Нельга сказаць, каб народная культура Мядзельшчыны зусім не даследавалася. Да гэтай пачэснай справы паспяхова спрычыняліся такія слынныя навукоўцы, як лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі фалькларыст Лія Салавей, народны паэт, прафесар, даследчык народнай лірыкі Ніл Гілевіч, а таксама шматлікія студэнты-практыканты. Аднак, на жаль, да сённяшняга дня не праведзена навуковага абагульнення здзейсненых доследаў, няма выдання найбольш арыгінальных зафіксаваных фальклорных адзінак. Улетку мінулага года студэнтамі філалагічнага факультэта БДУ пад кіраўніцтвам супрацоўнікаў кафедры тэорыі літаратуры дацэнта Рымы Кавалёвай і кандыдата філалагічных навук Вольгі Прыемка была зроблена спроба апрацаваць і адпаведна класіфікаваць фальклорныя матэрыялы на Мядзельшчыне, а з дапамогай загадчыка Вучэбна-навуковай лабараторыі кандыдта філалагічных навук Таццяны Марозавай давесці іх да ладу і належным чынам архівізаваць. Да заканчэння справы яшчэ няблізка, аднак ёсць спадзяванні на паспяховы вынік. Вельмі важна, што праца не зводзіцца толькі да фактычнай рэгістрацыі, удакладнення жанравай маркіроўкі тэкстаў, іх ідэнтыфікацыі і выяўлення варыянтаў. Істотным ў сувязі з вышэйпазначаным падаецца таксама спроба распрацоўкі і рэалізацыі тэарэтычных праблем фалькларыстыкі і традыцыйнай культуры ўвогуле.

Этнакультура рэгіёна дае падставы і для іншых, больш шырокіх, грунтоўных культуралагічных і сацыяльна-філасофскіх абагульненняў і развагаў. Між іншым, гэта феномен спалучэння, нават сінкрэтызму адзінкавых, унікальных і дамінантных, генералізуючых пачаткаў у вуснапаэтычнай творчасці мікрарэгіёна, які знешне празрыста не выяўляецца, аднак досыць выразна акрэсліваецца праз тыпалагічныя сацыякультурныя аналогіі з іншымі арэаламі. Як сцвярджае Л. Салавей, «калі ў іншых рэгіёнах Беларусі на Радаўніцу плачуць, частуюцца і п’юць на магілах, а потым спяваюць і танцуюць, то на Мядзельшчыне людзі ідуць на могілкі, часам спачатку ў царкву. Пасля абеду не працуюць, мыюцца ў лазні, вячэраюць... Жыхары Мядзельшчыны арганічна спалучалі патрабаванні хрысціянства і вераванні язычніцкай пары» [2, *50*].

Рызыкнем сцвердзіць, што, магчыма, у гэтай генетычнай, нейкай наднатуральнай запраграмаванасці ў вернасці богу Роду, які ўвасабляў у сабе ўвесь комплекс паяднанасці, ідэнтычнасці з Космасам духоўнага і побытавага жыцця продкаў, яго (і яе) пакуль яшчэ дашчэнту (дзіўна чаму) не вынішчаных, і хаваецца сакрэт дамінанты шматлікіх інтэрферэнцый і канвергенцый у этнакультуры нарачанскага краю.

Асабліва плённым грунтам для «закаранення» пазначаных (і не памянёных) тэарэтычных высноў у культуралагічную практыку з'яўляецца аналіз некаторых вызначальных элементаў найперш сямейна-абрадавай і каляндарна-абрадавай паэзіі нарачанскага краю, у якой выразна колькасна і якасна дамінуюць традыцыі і рытуалы беларускага вяселля. Паэзія вясельнага абраду на Мядзельшчыне, яго тэатралізаваная структура даюць шмат імпульсаў для агульнакультурных і лінгвістычных вызначэнняў і нават адкрыццяў. І гэта датычыць не толькі момантаў вобразнай, фармальна-паэтычнай структуры самога працэсу абраду, але і яго глыбіннай, закаранёнай у народнай свядомасці натурфіласофіі і маралі. Зазначым адразу, што іх аснову складаюць універсальныя нацыянальна-этнічныя і агульначалавечыя каштоўнасці. Так, напрыклад, цнатлівасць ва ўсе часы была калі не абавязковым, дык пажаданым патрабаваннем для маладзёнаў, адсюль і светлыя, паэтычныя вобразы галубак, каліны, крынічкі незамучонай і г. д. (не цытую прыклады з прычыны абмежаванай папяровай плошчы).

Аднак нават у межах нарачанскага краю адчуваецца пэўная «сегментнасць», фрагментарнасць, пэўная дыферэнцыяцыя ў акрэсленні сваёй існасці, «самасці», памкненняў у рэалізацыі ўласных жыццёвых амбіцый. Так, у заходняй частцы рэгіёна (вёска Нарач, курортны пасёлак Нарач, вёскі Занарач, Антанізберг, Урлікі) у большай ступені адчуваюцца тэндэнцыі да матэрыяльнай уладкаванасці, стабільнасці, што можна было б, каб не пэўнае «але», патлумачыць геаграфічнай набліжанасцю да Польшчы, дзяржаў Балтыі. Але... Вясельны фальклор Мядзельшчыны пра гэта рэальна не сведчыць. Бо вышэйадзначаныя вобразы амаль аднолькавыя і ў вёсках супрацьлеглай часткі рэгіёна – Старых і Новых Габах, Слабадзе, Будславе, Сватках, Вузле. Гэтаксама як і ў вёсцы Нарач (былы Кабыльнік) тут сёння ладзяць вяселлі з і «мерседэсамі», з купленымі шаферамі і тамадой, гэтаксама ўзнагароджваюць медалямі «За ўдарную працу» трактарыстаў і свінарак на... Купалле.

І тым не менш дагэтуль спявае пранізлівыя сіроцкія вясельныя песні ў вёсцы Вузла сям'я Хілаў, чуюцца цудоўныя, непадробныя галасы ў Сырмежы і Сватках. І тады хочацца паверыць: усё, дзеля чаго мы яшчэ некуды імкнемся, дзеля чаго апрацоўваюць ужо замшэлыя старыя бабіны з фальклорнымі запісамі 30-гадовай даўніны нашы студэнты-філфакаўцы, – усё гэта недарэмна.

Натуральна, можна было б яшчэ паразважаць пра генералізуючы элемент у этнакультуры Мядзельшчыны, пра тое, што лучыць яе жыхароў ў агульную супольнасць, што супрацьстаіць такім дэструктыўным пачаткам, як міграцыя

насельніцтва, экалагічная няўдобіца, непрыстасаваныя да нармальнага існавання санаторыі, пансіянаты, «наезды-набегі» неарганізаваных турыстаў.

Зрэшты, усе вылучаныя даследчыкамі (і намі) гіпотэзы наконт фенаменальнасці этнакультурнай сітуацыі ў нарачанскім краі – усяго толькі спроба мадэліравання вядомых, устойлівых стэрэатыпаў па рэаліях канкрэтнага рэгіёна. Але мадэліраваць з лёгкасцю можна матэрыю (і матэрыял), а як быць з духам, з мастацтвам? Тут варта прывесці словы філосафа А. Гулыгі: «У мастацтве гавораць: важна «не ведаць», а здагадвацца» [1, *22*].

А гэтая культура... Яна галосіць, як дзяўчына з вёскі Альсевічы Мядзельскага раёна:

О, звяжу я галовачку
Шаўковым платочкам.
Накажу я сваёй мамцы
Шызым галубочкам:
– Ляці, ляці, шызы голуб,
Нідзе не садзіся,
Як прыляціш к маёй мамцы,
Нізенька скланіся.
– Чаго, голуб, чаго, шызы,
Гэтак прыпадае?
Мусіць, мая дачушачка
Горку долю мае [*1].

Як бы хацелася, каб не плакала, не галасіла, не кленчыла перад навязанымі ідаламі культуры і маралі родная нарачанская зямля.

ЗАЎВАГІ:

*1. Архіў ВНЛ БДУ. Фонд 5, вопіс 21.

ЛІТАРАТУРА:

1. *Гулыга А. В.* Искусство в век науки. М., 1978.
2. *Салавей Л. М.* Побыт і вусна-паэтычная творчасць // Памяць: Гісторыка-дакументальная хроніка Мядзельскага раёна. Мн., 1998.

Вольга Ярмак

ФАЛЬКЛОРНЫЯ КЛІШЭ Ў БЕЛАРУСКАЙ БАЙЦЫ

Фальклорныя клішэ – выразы, якія сваім паходжаннем абавязаны вусна-паэтычнай творчасці. Дзякуючы сваёй устойлівай паўтаральнасці яны могуць набываць характар шаблоннасці, што, у сваю чаргу, дазваляе рэцыпіенту адэкватна разумець сэнс выказвання. Да фальклорных клішэ адносяцца

выслоўі, ідыёмы, прыказкі і прымаўкі – адным словам, розныя кароткія, але змястоўныя і трапныя выразы. Моваведы называюць іх «самацветамі» роднай мовы, залацінкамі народнай мудрасці, якія трэба выкарыстоўваць умела і дарэчы [3, *3*]. Паэты і празаікі ўжываюць іх у сваіх творах з мэтай узбагачэння вобразнасці мастацкага свету. Найбольш часта фальклорныя клішэ выкарыстоўваюцца ў байках. І гэта невыпадкова. Як у свой час удала заўважыў М. Багдановіч, байка становіцца байкай тады, калі ёй уласціва жывасць ёмкай беларускай мовы, змешчаная ў прыказках, трапных слоўцах, ласкавым гумары [1, *226*]. Прааналізуем асаблівасці ўжывання клішаваных народных выразаў у байках.

Выслоўі, гэтыя лаканічныя трапныя і дасціпныя ўстойлівыя выразы, у байках часта могуць набываць гумарыстычны характар. У адрозненне ад прыказак, яны не валодаюць завершанасцю выказвання і афарыстычнасцю. Сярод народных выслоўяў у байках сустракаюцца:

1) вітанні і пажаданні: «*Будзь здароў*» (Н. Гілевіч «Байка-песенька пра дабрату») або «*Ну, як жывём ды можам*» (Э. Валасевіч «Кот і вожык») і інш;

2) прысяганні і праклёны: «*Задушыся ты калом*» (А. Абуховіч «Ваўкалак»), «*Месца мокрага не застанецца*» (К. Крапіва «Ганарысты парсюк»), «*А каб ты выдах, каб гаспадар твой спрах...*» (Э. Валасевіч «Бог і казёл»), «*О каб ты выдахла была*!» (Н. Гілевіч «Парсюк»), «*А трасцы ў бок*» (Э. Валасевіч «Дулі на вярбе») і г. д;

3) устойлівыя параўнанні: «*дзіця малое, як ягня*» (Я. Колас «Конь і сабака»), «*дзяцей - як бобу*», «*як пудзіла ў гародзе*» (К. Крапіва «Мачаха»), «*імчыцца, як на крыллі*» (К. Крапіва «Рахітык»), «*як ад сцяны гарох*» (Э. Валасевіч «Графаман»), «*як воўк, галодны*» (Х. Жычка «Соль»), «*Набраўся недзе, як свіння, Дый брэша, як сабака*» (К. Крапіва «Абраза») і «*Набраўся, як гразі той жаба*» (Н. Гілевіч «Парсюк»);

4) прыгаворванні: «*чорт недзе рад*» (Я. Купала «Ігнат і п'яўкі»), «*чорт ім верыў*» (К. Крапіва «Мачаха»), «*хоць ты мяне зарэж*» (К. Крапіва «Каршун і цецярук»), «*век не чуць*» (У. Корбан «Джаз»), «*каго гэта нясе халера*?» (У. Корбан «Хто свіння?») і інш.

Пісьменнікі ў байках выкарыстоўваюць і такія сціслыя выразныя вобразныя выказванні, як прыказкі. Трэба адзначыць, што прыказкі, у адрозненне ад іншых фальклорных жанраў, самастойна не бытуюць, а ў пэўны момант жыцця ўзнаўляюцца ў маўленні як шаблон. Многія байкі маюць загаловак у выглядзе народнай прыказкі, напрыклад «*Спех – курам на смех*». Гэта прыказка часта згадваецца ў байках У. Корбана ў выглядзе ідыём (непадзельнае словазлучэнне, значэнне якога не супадае са значэннем асобных слоў, што складаюць яго): «*курам на смех*» («Памагаты») або «*засмяюць вас куры*» («Тупіца і шкатулка»).

На вобразнай аснове прыказкі «*Баба з воза – каню лягчэй*» з выкарыстаннем яе варыянтаў («*Баба з калёс – калёсы як чорт панёс*», «*Баба з калёс – калёсам лягчэй*») будуецца сюжэт байкі «Дзед і баба» К. Крапівы. У

асобных радках байкі захоўваюцца элементы прыказкі, пры гэтым з абодвух варыянтаў:

Потым – гоп ***яна з калёс****,*
Села ля дарогі,
А ***каня як чорт панёс****, –*
Дзе ўзяліся й ногі.

Вылучаныя словы амаль дакладна, па назіранню І. Лепешава, паўтараюць загаловак байкі пры першай публікацыі: «*Баба з калёс, дык каня як чорт панёс*» («Беларуская вёска» ад 29 верасня 1925 г.) [2, *52*].

Першыя байкі, якія ёсць у беларускай літаратуры і лічацца арыгінальнымі, таксама змяшчалі ў сабе прыказкі, напрыклад: «*Колькі не вучы асла, аслом ён будзе да канца*» (Я. Купала «Асёл і навука»), але гэта не было на той час распаўсюджанай з'явай. Найбольш плённа выкарыстоўваць розныя фальклорныя клішэ стаў К. Крапіва. У яго творах сустракаюцца выслоўі тыпу «*зуб на зуб не пападзе*» («Чорт»), «*яблыку няма дзе ўпасці*» («Шчыры поп»), «*языком чэша*» («Пра цыгана і кабылу»), а таксама народныя прыказкі і прымаўкі: «*Узяўся за гуж, дык не кажы – не дуж*» («Вараны»), «*Вялікаму каню – вялікі хамут*» («Саманадзейны конь»), «*Хто не працуе, той не есць*» («Мурашка і жук»), «*Кажух ляжыць, а дурань дрыжыць*» («Чорт»), «*У чужое проса не сунь носа*» («Сука ў збане»), «*Кожны з цыганоў сваю кабылу хваліць, а на чужую горы валіць*» («Пра цыгана і кабылу») і г. д.

Акрамя таго, некаторыя байкі К. Крапівы створаны на аснове іншых фальклорных жанраў, у прыватнасці казак («Чорт», «Мачаха», «Дзіця і вожык», «Каршун і цецярук»), анекдотаў, жартаў («Рак», «Зубы», «Абраза», «Тата Заяц») і г. д. Так, напрыклад, многія байкі К. Крапівы маюць традыцыйны зачын, характэрны казкам, напрыклад: «*Не надта так даўно, не так далёка*» («Каршун і цецярук»), «*Ў адным сяле (не важна дзе)*» («Дыпламаваны баран»), «*На свеце жыў...*» («Чорт»), «*Жыў на вёсцы «Бацька й Сын*» («Памагаты»), «*Не так даўно*» («Стары і малады»), «*Раз летнім днём...*» («Мурашка і жук»).

Праведзены намі аналіз баек «паслякрапівінскага» перыяду паказаў, што традыцыйныя казкавыя зачыны саступілі месца іншым. Так, У. Корбан усе свае першыя байкі («Знаёмыя», «Грак і ўраджай», «Гаспадары», «Чорная бяда», «Гуркі», «Знюхаліся») пачынае словам «*Аднойчы ...*»; Э. Валасевіч выкарыстоўвае словы «*Даўным-даўно...*» («Байка і Ода»); Н. Гілевіч – «*Аднойчы, неяк раз*» («Жырафа і цюлень») і г. д. У сучасным жанры мікрабайкі чытач адразу ўводзіцца ў курс справы. Нельга сказаць, што такія новаўвядзенні працуюць не на карысць байцы, але ў мастацкім плане ўсё ж саступаюць сапраўды народным байкам К. Крапівы.

У адрозненне ад іншых фальклорных клішэ, ідыёмы ва ўсе часы вельмі часта выкарыстоўваліся ў байках. Як паказаў аналіз, найбольш часта сустракаюцца ідыёмы са значэннем «*памерці*»: «*ногі выпрастаць*» (Я. Колас «Свіная філасофія»), «*аддасць канцы*», «*калі снег на цемя ляжа*» (Э. Валасевіч «Закаханы мядзведзь»), «*душу не аддалі ледзь богу...*» (Э. Валасевіч «На «сёмым небе»), а таксама ідыёмы тыпу «*пісаць на скуры*» (Я. Купала «Селянін і конь»), ва У. Корбана – «*горла дзёр*» («Крыкун»), «*нос павесіў*» («Грак і ўраджай»), «*пагрэлі рукі*» («Марак»), у Э. Валасевіча – «*чорт зламае ногі*»

(«Два бакі»), «*у рот вады набраўшы*» («Прамова»), «*вокам не паспелі... міргнуць*» («Тодар-мараліст»), «*палку перагнулі*» («Хітры ход»), «*парыш свае косці*» («Сівы і лысы»), «*з'еў зубы*» («Флейта і бубен»), «*камар носа не падточыць*» («Ліпа»), у А. Звонака – «*сячы з пляча*» («Дулі на вярбе») і інш. Гэты пералік можна доўжыць.

Некаторыя фраземы паслядоўна назіраюцца ў многіх байкапісцаў, напрыклад: «*і смех, і грэх*» – у Я. Купалы («Ігнат і п'яўкі») і А. Гаруна («Спогадзь»), або выраз са значэннем «не быць дасведчаным у чым-небудзь»: «*зваліцца з неба*» (А. Гарун «Жораў і лісіца») і яго варыянт «*з Месяца ўпаў...*» (Э. Валасевіч «Калаўрот»).

Досыць распаўсюджаная з'ява, калі ў адной байцы сустракаецца некалькі ідыём. Прыкладам могуць служыць байкі С. Блатуна («Пісьмо зайца да байкароў» – «*перабег дарогу*» ў значэнні «перашкаджаць камусьці», «*даць маху*», «*даць драпу*»), Э. Валасевіча («Рэдактар і паэт» – «*пуд солі з'есці*», «*намыляць шыю*»; «Кругавая парука» – «*не лыкам шыты*», «*гладка ходзіць у яго язык*»), У. Корбана («З пахмелля» – «*напіўся ў дым*», «*гатовы скрозь зямлю праваліцца*») і г. д.

Прыказкі і прымаўкі таксама ўжываюцца пісьменнікамі «паслякрапівінскага» перыяду. Аднак тут назіраецца свая спецыфіка. Так, шматкампанентныя прыказкі і прымаўкі байкапісцам прыходзіцца падпарадкоўваць адпаведным рыфма-рытмічным асаблівасцям вершаванай мовы, у выніку чаго ўзнікае іншы сінтаксічны парадак слоў. Напрыклад, прыказка «*У чужым воку саломку бачым, а ў сваім і бервяна не заўважаем*» у байцы Э. Валасевіча «Брахуны» гучыць так: «*Ва ўласным воку дык не бачаць бервяна, а ў іншых адшукаць імкнуцца парушынку*». Індывідуальна-аўтарскі характар атрымліваюць у байкапісца і іншыя мудраслоўі: «*У чужое проса... носа лепш не суй*!» – «Загар», «*Хоць сцеле мякка, ды спаць мулка...*» – «Ханжа» і інш. Нягледзячы на названыя асаблівасці, ва ўсіх варыянтах прыказка ці прымаўка рэалізуе адно і тое ж значэнне і захоўвае сваю непаўторную аснову. Гэтыя абавязковыя ўмовы і вызначаюць мяжу вар'іравання той ці іншай парэміі. Таму майстэрства байкапісца і заключаецца ў тым, каб захаваць змест прыказкі ці прымаўкі і «роўненька» ўкласці яе ў рытма-меладычную сістэму вершаванай мовы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Багдановіч М.* Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 2: Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мн., 1994.
2. *Лепешаў І.* Прыказкі ў хрэстаматыйных творах // Роднае слова. 2001. № 1. С. 49–52
3. *Лепешаў І.* Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў. Мн., 2004.

Алена Кастрыца

ПРЫКМЕТЫ І ПАВЕР'І ГОМЕЛЬШЧЫНЫ

У сістэме іншых фальклорных жанраў прыкметам і павер'ям належыць асобнае месца, што абумоўлена іх старажытнасцю, устойлівай утылітарнай функцыянальнасцю і добрай захаванасцю. Вытокамі ўзнікнення народных вераванняў з'явіліся рэаліі жыцця і побыту і найперш гаспадарчая дзейнасць: чым больш значнае месца ў жыцці чалавека займала гаспадарка (земляробства, жывёлагадоўля), тым больш захавалася звязаных з ёю прыкмет, павер'яў, магічных дзеянняў, накіраваных на павелічэнне ўраджаю і дабрабыту.

Названыя жанры вуснай народнай творчасці з'яўляюцца найстаражытнай з'явай фальклору. Яны ўзніклі як спроба растлумачыць шматлікія назіранні за тымі зменамі, якія адбываліся ў навакольным асяроддзі, у асабістым жыцці людзей, у іх дзейнасці. З цягам часу народныя прыкметы і павер'і ператварыліся ў своеасаблівыя маральна-этычны і утылітарна-практычны кодэксы, якія рэгламентавалі паводзіны чалавека.

Вялікая колькасць прыкмет і павер'яў звязана з агнём. Пакланенне агню мае старажытную аснову і ўзыходзіць да часоў язычніцтва, калі чалавек абагаўляў і адухаўляў прыроду, надзяляў яе звышнатуральнымі якасцямі («*Першы агонь з неба, з перуна паходзіць...*» [18]).

І свечы, і вогнішчы, і агонь дамашняга ачага на самай справе валодалі прафілактычнымі ўласцівасцямі, таму так часта нашы продкі выкарыстоўвалі іх падчас хвароб, эпідэмій. Аднак гэтыя рэальныя ўласцівасці былі перанесены простым чалавекам у разрад надзвычайных. Таму невыпадкова ва ўяўленнях нашых продкаў агонь мае антрапаморфны выгляд, выступае жывой істотай, здольнай не толькі знішчыць усё благое, зберагчы ад зла, аднак і прынесці непрыемнасці, адпомсціць тым, хто парушае пэўныя законы жыцця, традыцыі продкаў («*Нельзя пляваць у агонь, бо нячыстая сіла з'есць тваю душу*») [5, 6, 10].

Функцыі, сімволіка мадыфікацый агню (свяча, маланка, касцёр, дамашні агонь) у значнай ступені фарміруюцца тымі прыкметамі, што ўласцівы агню як прыроднай з'яве, тымі дзеяннямі, якія суправаджаюць іх распальванне, гарэнне, а таксама часам іх выкарыстання.

Найбольш шматлікую групу міфалагічных уяўленняў, звязаных з агнём, складаюць прыкметы і павер'і, у якіх цэнтральнае месца адведзена абрадавым вогнішчам і свечкам («*Калі пачыналася навальніца, то іх* [*стрэчанскія свечы*] *запальвалі, каб маланка хату не спаліла*» [*1]. «*На втарую куццю палілі кастры і скакалі чэраз агонь, штоб здаровыя былі*» [*2]). Найменш прадстаўлены тэксты прыкмет і павер'яў, звязаных з вераваннямі пра дамашні агонь і маланку. У плане функцыянальна-семантычным свечкі набліжаны да рытуальных агнёў, з той толькі розніцай, што тут у большай ступені выяўляюцца хрысціянскія элементы (свечкі з'яўляюцца неад'емным атрыбутам шматлікіх царкоўных свят, рытуалаў). Пры гэтым у некаторых прыкметах і павер'ях адлюстраваўся сінтэз двух светапоглядаў – язычніцкага і хрысціянскага («*Ад нячыстай сілы на вокнах, на дзвярах, касяках надо рабіць крыжы агнём, што прыносілі з царквы*» [8]). Прыклады павер'яў і прыкмет дазваляюць сцвярджаць, што свечы лічыліся абярэгам ад дрэннага: ад нечысці,

злых людзей, суровага навакольнага асяроддзя. Яны павінны былі садзейнічаць дабрабыту ў гаспадарцы, спрыяць здароўю людзей і жывёлы, забяспечваць добры лад жыцця.

У параўнанні з абрадава-рытуальнымі агнямі ўяўленні пра агонь дамашняга ачага і маланку адрозніваюцца найбольшай колькасцю засцярог, забарон («*Нельга пазычаць агонь нядобраму чалавеку*» [5, 6, 10]. Верагодна, гэта звязана з асэнсаваннем відаў агню як уласнай прасторы, дабрабыту, багацця (дамашні агонь) і як небяспечнай сілы, звязанай з воляй звышнатуральных нябесных істот (маланка). Значная частка традыцыйных засцярог, забарон грунтуецца на прынцыпах гомеапатычнай (імітатыўнай) і кантагіёзнай магіі.

У аснове прыкмет, павер'яў пра ваду і звязаных з імі магічных дзеянняў ляжаць яе рэальныя якасці. Аднак немагчымасць зразумець і растлумачыць, якія з'явы сталі прычынай узнікнення і трывалага існавання многіх міфалагічных уяўленняў.

Прыкметы і павер'і пра ваду, а таксама магічныя дзеянні, звязаныя з імі, адлюстроўваюць веру ў лекавыя («*…калі дзіця хварэе, абмыем яго ў лічэбнай вадзе, хвароба сыходзіць. За гэтай вадой шмат адкуль прыязджалі да нас. Зараз яе ўжо няма. Знікла*» [13]), прафілактычныя, засцерагальныя, апатрапеічныя («*...каб пазбавіцца ад ведзьмаў, паску замачвалі ў вадзічку, накрывалі крышкай і стаяла гэта амаль цэлы год*» [*3]), ачышчальныя і прадуцыруючыя («*На «вадзяную» куццю ваду ў царкве свяцілі. Ды і беглі дадому хутчэй. Гэта, каб хлебушак хутчэй сабраць*») уласцівасці вады. Прычым узнікненне і існаванне дадзеных уласцівасцей часта залежала ад якасцей іншых прадметаў. У сваю чаргу, вада перадавала пэўныя якасці тым прадметам, што знаходзіліся з ёй у непасрэдным кантакце.

Згодна з народнымі павер'ямі, існуюць наступныя віды вады: «мёртвая», «жывая», «святая». Вада «мёртвая» атаясамлівалася з «тым светам», таму зразумелым становіцца факт яе абмежаванага выкарыстання, наяўнасці значнай колькасці забарон, засцярог, парад, звязаных з ёю («*Жывая і мёртвая вада находзяцца на краю свету. Мёртвая вада вылечвае балезні ўжэ памершага чалавека, зажыўляе яго раны, жывая – ажыўляе*» [9]. Асаблівую ўвагу трэба звярнуць на такі момант, як атаясамліванне вады «жывой» і крынічнай, «жывой» і «святой». Усе гэтыя паняцці зводзіліся да аднаго: вада – з'ява чыстая (некранутая), здольная засцерагчы, ачысціць, зберагчы.

Паводле адных сваіх семантычна-функцыянальных асаблівасцей (здольнасць ачышчаць, лячыць, прадуцыраваць) да вады крынічнай (зямной) набліжана раса («*Хто на Юр'я росу збірае, у таго карова дасць багата малака*» [*4]), па другіх (прадуцыраваць) – дождж (вада нябесная). Здольнасць прадказваць аб'ядноўвае расу і дождж, што, безумоўна, не з'яўляецца выпадковым: і дождж, і раса ўласна прыродныя з'явы, ні ў якім разе не падпарадкаваныя волі чалавека.

Вылучаныя характэрныя асаблівасці народных павер'яў пра зямлю, сведчаць аб тым, што гэта – цэнтр сусвету, які мае «край» («*...зямля – вялізная ляпёшка, у якой ёсць край*» [11]). Зямля ў народнай свядомасці

надзяляецца рысамі маці і якасцямі святасці. Безумоўна, для земляробчых народаў зямля была ўсім: і маці, і карміцелькай, і жыватворнай крыніцай, і боствам, і галоўнай сілай, важнейшай інстанцыяй. Людзі жылі на зямлі, падтрымлівалі жыццё і дабрабыт за кошт гэтай стыхіі. Ураджай ці неўраджай, засуха ці моцныя дажджы ўспрымаліся нашымі продкамі як вышэйшыя знакі, як адказ з боку зямлі на тыя або іншыя дзеянні людзей. Вялікая колькасць павер'яў прадстаўляе рэгламентацыю паводзін у дачыненні да гэтай важнейшай з'явы навакольнага асяроддзя.

Разгляд шэрага традыцыйных забарон, засцярог дазволіў зрабіць некаторыя высновы. Прыкметы часу, калі зямля «спала», пераходзілі на ўсё навакольнае асяроддзе, таму заўчаснае крананне (абуджэнне) зямлі магло прывесці да самых неспрыяльных вынікаў («*На Благавешчанне нічога рабіць нельга: гарадзіць нельзя, убіваць калоў нельзя. Ніхто зямлю трогаць не даўжон – не паложана. Зямля запячатана. Потым адпячатаецца ета зямля, тады можна і пахаць. Да гэтага нельга, бо дождж не йдзець*» [14, 16, 17]).

Убіванне калоў у зямлю сведчыла, верагодна, аб веры ў магчымасць знішчыць нейкія станоўчыя перамены, спыніць абуджэнне прыроды: уваб'еш кол – вернуцца маразы, зямля не зможа «нарадзіць»; будзеш гарадзіць платы – загародзіш дождж («*Гаварылі, што да Благавешчання зямля спіць, таму ніхто не капаў зямлю, не паліў мусару, не гарадзіў заборы, нельзя было вокны выстаўляць, адкрываці іх*» [1]), зямля застанецца без вільгаці (дождж – сімвал апладняльнай сілы), а значыць, без ураджаю.

Водгалас старажытных ахвярапрынашэнняў знаходзім у наступных павер'ях: «*Усё, што заставалася ад пасхальнага стала: шалупайкі, костачкі, астаткі – усё гэта трэба ў зямельку закапаць на гародзе, штоб град не пабіў*» [*5]; «*З пасвяцоных яец скарлупкі клалі ў мяшочак, каб з вясны, перад тым, як сеяць, закапвалі ў зямлю, каб ураджай добры быў, каб вароны не нападалі розныя*» [*3]. Зразумела, што падобныя дзеянні мелі значэнне ўшанавання зямлі (а магчыма, і духаў зямлі) з мэтай атрымання дапамогі і абароны. Трэба звярнуць увагу на той момант, што дадзеныя вераванні ўяўляюць сінтэз хрысціянскіх і язычніцкіх элементаў, прычым ні адзін з іх не толькі не з'яўляецца дамінуючым, але ўзмацняе свае карысныя якасці за кошт суаднесенасці і аб'яднання.

Зямля – адна з важнейшых стыхій сусвету, і яе значэнне для жыцця людзей цяжка пераацаніць: усё неабходнае для паўнавартаснага існавання нараджаецца на зямлі ці самым непасрэдным чынам звязана з ёю. Таму папулярнасць групы павер'яў і прыкмет пра ўраджай лёгка растлумачыць. Паколькі асноўным клопатам селяніна была ўласная гаспадарка, то ўсе яго памкненні, дзеянні і назіранні былі скіраваны на яе захаванне і паляпшэнне. Колькасць, якасць, памеры і захаванасць ураджаю – вось тое кола пытанняў, якое цікавіла сапраўднага гаспадара.

Даўжыня (вышыня) – гэта прыкмета і матыў, якія адносяцца да росту агуркоў, ільну, каноплі, жыта. Па народных уяўленнях, каб дасягнуць пэўных

вынікаў (у дадзеным выпадку даўжыні, вышыні), выкарыстоўвалі розныя спосабы: скокі, падніманні спадніцы, «даўгаватыя палачкі», паездкі, падкідванні, высокіх сейбітаў («*Як сеялі лён, выбіралі высокага здаровага дзядзьку. У каробку лажылі 2–3 вароныя яйца і лажылі ў поле. Перш падымаў дзядзька ўгору яйцо і падкідваў яго 2–3 разы, а потым толькі пачынаў сеяць*» [4]). Яны з'яўляліся гомеапатычнымі сродкамі, якія, па народных меркаваннях, былі здольны паўплываць на вегетацыю некаторых культур. Нашы продкі верылі (сучаснікі, у сваю чаргу, давяраюць вопыту продкаў), што падобныя дзеянні і з'явы выклікаюць таксама падобныя вынікі. Параўнаем: доўгі Іван – доўгія гуркі, кабеты цягаюцца – лён цягнецца, вышэй скачуць – вышэй лён расце і інш.

Бульба, капуста, гарбузы, цыбуля – усе гэтыя культуры былі асабліва запатрабаваны беларусамі, паколькі з'яўляліся найбольш папулярнымі прадуктамі харчавання. Паводле народных вераванняў, вялікі ўраджай і памеры гэтых культур ставіліся ў залежнасць ад з'яў і прадметаў навакольнай рэчаіснасці («*Калі садзяць цыбулю, нада дзяржаць яе ў прыполе, а каждую (перад тым, як у зямлю тыркаць), к галаве прытуліць нада, штоб расла, як галава, вялікая*» [19]). Дасягаліся мэты, пастаўленыя селянінам, рознымі шляхамі: гаспадар не толькі дзейнічаў, а яшчэ і пільна назіраў за якасцямі і ўласцівасцямі прадметаў навакольнага асяроддзя, а пасля абагульняў іх (у думках) і паступова пераносіў адзначаныя прыкметы на агародніну.

Якасць ураджаю, зыходзячы з народных уяўленняў, залежала самым непасрэдным чынам ад прадметаў, якія мелі дачыненне да працэсу пасадкі і росту той ці іншай сельскагаспадарчай культуры («*…гарбузы садзяць, калі хмарыць. Якія вялікія на небе хмары, такія і гарбузы*» [*6]. Так, поўня на небе абяцала поўныя гарбузы, камень – цвёрдыя, моцныя качаны, гаспадыня ў добрым настроі – салодкую цыбулю і інш.

Жаданне абараніць ураджай ад небяспечнага ўздзеяння злых людзей, з'яў прыроды было вызначальнай рысай чалавечага існавання. Чалавек імкнуўся паўплываць на прыроду. Паколькі гэта было не заўсёды магчыма, ён стварыў пэўную сістэму паводзін, якая ў большасці выпадкаў можа быць прадстаўлена ў выглядзе схемы: калі не хочаш гэтага, не рабі тое. Такім чынам, страх і бяссілле стварылі пэўныя забароны і засцярогі, устойлівае бытаванне якіх падтрымліваецца традыцыяй.

Найбольшая колькасць назіранняў за надвор'ем прыпадае на вясну, таму што менавіта гэты перыяд быў часам закладкі ўраджаю. Назіранні за нябеснымі свяціламі, за зменамі ў пэўны час сутак («*Калі сонца на заходзе садзіца ў тучу, то заўтра дождж будзе*» [21]), за паводзінамі жывёлы («*Если корова закручивает хвост – будет дождь. Если мошки летают восьмёркой – будет тепло*» [3]) дапамагалі прагназаваць надвор'е.

У корпусе народных прыкмет і павер'яў, у аснове якіх ляжыць вера ва ўзаемасувязь сезонаў, колеравых і гукавых адзінак, а таксама супрацьпастаўленне (супастаўленне) прасторавых паняццяў, якія з'яўляюцца

асаблівасцямі міфалагічнай логікі, можна вылучыць пэўныя міфалагічныя мадэлі. Аналіз метэаралагічных прыкмет дазваляе аб’яднаць адлюстраваныя ў іх міфалагічныя ўяўленні ў некалькі груп, адна з якіх грунтуецца на рэальнай аснове, а прынцыпы прамога параўнання (чыстае (=яснае) – светлае) і адваротнай сувязі (цёпла – холадна) абумоўліваюць існаванне другой групы («*Калі зімой цёпла – летам холадна*» [*7]).

Народная свядомасць ставіць расліны побач з такімі важнымі стыхіямі, як агонь і вада, надзяляе іх звышнатуральнымі якасцямі (уменнем размаўляць) і незвычайным паходжаннем («*Бог даў*», «*чорт уплюнуў*»). Верагодна, гэта з’явілася адной з прычын, што абумовілі шматфункцыянальную нагрузку, уласцівую зеляніне.

Адзначым некалькі важных момантаў у выкарыстанні зеляніны. Так, вельмі важнымі з’яўляюцца якасныя прыметы раслін: сухасць, жгучасць, калючасць, моцны пах, асвечанасць і інш. Сухасць – гэта прымета, якая адносіцца да якаснай характарыстыкі расліны на пэўным этапе яе выкарыстання. Найбольш папулярнай з’яўляецца названая якасць у прыкметах на ўраджай, надвор’е, а таксама павер’ях пра здольнасць сухіх раслін знішчаць грызуноў (сухасць = смерць) («*...еты* (*траецкі*) *клён клалі ў капец з бульбай, каб яна была сухая і яе не з’елі мышы*» [8]).

Такія якасці раслін, як жгучасць, калючасць і моцны пах абумовілі папулярнасць вераванняў у апатрапеічныя здольнасці адзначанай групы раслін («*...крапіву-жгучку вешаюць усюды ля хлева ад ведзьмы*» [15]). У некаторых прыкметах і павер’ях уласцівасці раслін з’яўляюцца больш важнымі, чым самі расліны, а таму выкарыстанне той ці іншай травы, кветкі, дрэва было абгрунтавана наяўнасцю ў яе пэўнай якаснай характарыстыкі.

Сярод разнастайных форм абрадавага выкарыстання зеляніны найбольш папулярнымі з’яўляюцца біццё і спальванне. Вера ў тое, што біццё («сцёбанне») дапаможа ў розных гаспадарчых справах (тут кантакт з зелянінай асэнсоўваецца як магічны сродак) ляжыць у аснове многіх павер’яў («*На Вербное воскресенье прутиками били скот, чтоб хороший был*» [12]). Іх аналіз паказвае, што абрадавае біццё адрозніваецца шматфункцыянальнасцю (супраць пажару, супраць ведзьмаў, для здароўя і ўраджаю і інш.) і грунтуецца на веры ў апатрапеічныя здольнасці прадметаў, якія маюць адносіны да гэтага магічнага дзеяння.

Разгляд і асэнсаванне вялікай колькасці павер’яў дазваляе вылучыць некалькі функцыянальных груп абрадавага спальвання:

- спальванне, накіраванае на захаванне ад неспрыяльных з’яў навакольнага асяроддзя;
- спальванне з мэтай засцярогі ад нячыстай сілы;
- спальванне, што мела на мэце вяртанне жыццёвай сілы ў расліны.

У аснове значнай часткі павер’яў пра зеляніну і магічныя дзеянні, звязаныя з імі, ляжаць элементы імітатыўнай і кантагіёзнай магіі.

Комплекс прыкмет і павер’яў, якія тым ці іншым чынам датычаць жывёльнага свету, прадстаўлены шэрагам семантычна-функцыянальных груп:

- павер’і ачышчальна-засцерагальнага характару (выконваюць наступныя функцыі: засцерагаць ад маланкі, пажару і некаторых іншых прыродных з’яў; ачышчаць, спрыяць здароўю; спрыяць (ці не спрыяць) дабрабыту ў хаце, гаспадарцы);
- павер’і і прыкметы прадказальнага характару (папярэджваць аб розных бедах, непрыемнасцях; прадказваць ураджай, надвор’е).

Стан хатняй жывёлы заўсёды быў пад пільнай увагай: сачылі за здароўем, плоднасцю, захаванасцю («некранутасцю»). У многіх дзеяннях, накіраваных на захаванне жывёлы, адлюстраваліся перажыткі імітатыўнай (гомеапатычнай) магіі.

Замыканне прасторы (кармілі ў кругу, каб не разбягаліся («...*У круг лажылі кашу і зярно, штоб несліся куры ў сваём дварэ*» [7]), назіранне за якасцямі жывёл і ўпадабненне некаторым з іх (неахайнасць свінні = неахайнасць чалавека (абувацца на печы)), дзеянні магічнага характару (абліванні, спальванні) нарадзілі той лад жыцця і сістэму паводзін, якія сталі для нашых продкаў надзейнай, іншы раз нават адзінай крыніцай засцярогі ад небяспечнага навакольнага асяроддзя.

Прыкметы і павер’і, якія датычаць гаспадарчай дзейнасці чалавека, дастаткова шырока прадстаўлены ў народнай традыцыі. Для іх характэрны добрая захаванасць, вялікая папулярнасць і амаль паўсюднае (у геаграфічным плане) выкарыстанне.

ЗАЎВАГІ

*1. Запісана ў в. Рудня-Бурыцкая Лоеўскага р-на Гомельскай вобл.
*2. Запісана ў в. Агародня Добрушскага р-на Гомельскай вобл.
*3. Запісана ў в. Гарадок Лоеўскага р-на Гомельскай вобл.
*4. Запісана ў в. Вуглы Рагачоўскага р-на Гомельскай вобл.
*5. Запісана ў в. Ровенская Слабада Рэчыцкага р-на Гомельскай вобл.
*6. Запісана ў в. Прудок Мазырскага раёна Гомельскай вобл.
*7. Запісана ў в. Веляцін Хойніцкага р-на Гомельскай вобл.

ІНФАРМАТАРЫ

1. Атрохава Варвара Мікалаеўна, 1930 г. н., в. Вуглы Рагачоўскага р-на.
2. Балдачова Ганна Міхайлаўна, 1945 г. н., в. Мільча Гомельскага р-на.
3. Баранава Любоў Васільеўна, 1929 г. н., в. Стараселле Добрушскага р-на.
4. Гуцава Марыя Клімаўна, 1918 г.н., в. Жгунь Добрушскага р-на.
5. Жыроўская Лідзія Акімаўна, 1930 г. н., в. Іванаўка Гомельскага р-на.
6. Злотава Марыя Васільеўна, 1932 г. н., в. Іванаўка Гомельскага р-на.
7. Казлова Праскоўя Рыгораўна, 1925 г.н.,в Марозавічы Буда-Кашалёўск. р.
8. Краўчанка Анастасія Рыгораўна,1923г.н.,в Ровенская Слабада Рэчыцк. р.
9. Курдэсава Ксенія Фёдараўна, 1919 г. н., г. Добруш.
10. Лапшукова Зінаіда Якаўлеўна, 1924 г. н., в. Іванаўка Гомельскага р-на.

11. Логвінава Марыя Мікалаеўна, 1924 г. н., в. Бальшавік Гомельскага р-на
12. Музыка Таісія Пятроўна, 1931 г. н., в. Запрудаўка Добрушскага р-на.
13. Паўлюкова Надзея Сямёнаўна, 1924 г.н., п. Акцябрскі Кармянскага р-на
14. Петухова Марыя Іванаўна, 1933 г. н., в. Рудня-Бурыцкая Лоеўскага р-на
15. Сімута П.Д., 1924 г. н., в. Насовічы Добрушскага р-на.
16. Старажова Куліна Парфёнаўна, 1934, в. Рудня-Бурыцкая Лоеўскага р.
17. Тачыленка Лідзія Трафімаўна, 1928, в. Рудня-Бурыцкая Лоеўскага р-на.
18. Хмялёва Марыя Радзівонаўна, 1920 г. н., в. Перарост Добрушскага р-на
19. Шастапалава Елізавета Дзмітрыеўна, 1927, в. Запрудаўка Добрушск. р.
20. Шчадрова Зінаіда Аляксееўна, 1937 г. н., в. Целяшы Гомельскага р-на.
21. Шустава Марыя Трафімаўна, 1927 г. н., в. Карма Добрушскага р-на.

Ганна Міхальчук

РАГУЛЬНЫЯ ПЕСНІ ЯК ЛАКАЛЬНАЯ РАЗНАВІДНАСЦЬ ПАЛЕСКІХ ВЕСНАВЫХ КАРАГОДНЫХ

Сярод палескіх веснавых карагодаў вылучаюцца лакальныя разнавіднасці з адметнымі назвамі і складам песень. Звычайна назвы песень супадаюць з назвай ігрышча, карагода або з'яўляюцца вытворнымі ад імя песеннага персанажа. Напрыклад, у Драгічынскім і Іванаўскім раёнах Брэсцкай вобласці веснавы каляндарны выхад моладзі на вулічнае гулянне называўся «Бородайко» – казалі, што трэба на барадайку ісці, адпаведна і песні называліся барадайкамі, а адна з іх пачыналася зваротам да Барадая: «*Бородай, Бородай! Хліба дай – йісты хочацца!*» Да ліку падобных з'яў традыцыйнай культуры адносяцца рагульныя песні, запісаныя аўтарам у вёсцы Навасёлкі Кобрынскага раёна.

У айчыннай фалькларыстыцы выкарыстоўваецца шмат народных тэрмінаў, якія адлюстроўваюць спецыфічныя лакальна-рэгіянальныя з'явы нацыянальнага фальклору. Частка іх увайшла ў калектыўную працу «Усходнеславянскі фальклор. Слоўнік навуковай і народнай тэрміналогіі» (Мн., 1993), але тэрмін «рагульныя песні» там не адзначаны. Праўда, у «Слоўніку» ёсць невялічкі артыкул С. Мішаніча, прысвечаны апісанню з'явы ўкраінскага фальклору, пазначанай народнымі тэрмінамі «риндзивка», «рогулька». Згодна з ім, «рогулька» – гэта разнавіднасць веснавых каляндарна-абрадавых песень, блізкіх функцыянальна да калядак і шчадровак, да беларускіх валачобных песень» [2, *238*]. Аўтар адзначае, што найбольш поўна яны захаваліся ў Заходняй Украіне, а ў Цэнтральнай гэтыя старажытныя песенныя віншаванні з веснавым новым годам зафіксаваны толькі ў рэпертуары дзяцей. «Рогулька» прымяркоўвалася да пасхальных абходаў двароў хлопцамі і адрасаваліся дзяўчатам і маладзіцам, якія аддзякавалі такіх «валачобнікаў» святочнымі пасхальнымі яйкамі і грашыма. Збіральнікам былі вядомы выпадкі выканання «рагулек» для хлопцаў. На жаль, нам не вядомы прыклады ўкраінскіх

«рагулек». Магчыма, паміж імі і беларускімі рагульнымі песнямі ёсць тэкставыя сыходжанні. Мы ж абапіраючыся на апісанне С. Мішаніча, перш за ўсё адзначым этнаграфічныя адрозненні. Адно з іх каляндарнае: у Навасёлках рагульныя песні былі абмежаваны часам ад Благавешчання да Вялікадня. Калі ў іншых мясцінах Беларусі ў гэты час гукалі вясну, то ў нас – Рагулю:

– Рогулэ-Рогулэнько,
Рабая зозулэнько,
Той устань ранэсэнько,
Умыйся былэсэнько.
Зачышы косу росу,
Коб була гладэсэнькая,
Той выйды на вулыцю,
Розвыды рогулыцю.
– Рада б я выходыты,
Рогулю выводыты.
Коб ны тонкый кужэль,
Ны малое дитятко.
О, то б я выходыла б,
Рогулю выводыла б [*1].

Другое адрозненне ад украінскіх «рагулек» – форма выканання: яны гучалі падчас ваджэння карагодаў, якія насілі назву «рогуля» («рогулыца», «рогулонька»), прычым песня пра Рагулю лічылася галоўнай. Падобная з’ява назіраецца ва ўсходнепалескім абрадзе «ваджэння і пахавання стралы», дзе галоўнай была карагодная песня «Страла», прадстаўленая шэрагам варыянтаў.

Трэцяе адрозненне палягае ў полаўзроставым складзе ўдзельнікаў: у Навасёлках на гулянне збіраліся хлопцы і дзяўчаты. Хлопцы станавіліся ў цэнтр на «стаўпец» (плот), вакол якога наладжваўся кругавы карагод, прычым карагоднае кола вадзілі толькі дзяўчаты. Яно магло быць суцэльным, вялікім або разбівалася на маленькія карагодкі з 3–4 чалавек. Рагульны карагод інакш называўся «Крывы танэць», што пазначалася фразай «*Крывога таньця вывэду до коньца*» напачатку і напрыканцы ваджэння. Па заканчэнні карагода дзяўчаты звычайна гайдалі стаўпец, імкнучыся скінуць і ўшчыкнуць хлопцаў.

Карагод – адзін з найдаўнейшых відаў народнай культуры, неад’емнная частка славянскіх маладзёжных ігрышчаў, якія, паводле «Аповесці мінулых гадоў», наладжваліся паміж паселішчамі і дзе хлопцы выбіралі сабе жонак. Адсюль зразумела, чаму тэма любоўна-шлюбных стасункаў з’яўляецца вызначальнай для карагодных песень. Менавіта ім фальклорная паэтыка абавязана запачаткаваннем розных відаў паралелізму, разгалінаванай сімволікі. Старажытныя шлюбныя гульні мелі свой этыкет. Знакам стрыманасці, прытворнага нежадання выйсці замуж былі песні, у якіх дзявоцкае вольнае жыццё проціпастаўлялася сямейнаму. Шлюб – гэта той рубеж, які маладзіца ўжо не можа пераадолець, аб чым сведчыць поўная журбы і смутку асноўная рагульная песня:

– Рогулэ-рогулэнька, выйды на вулоньку,
Вывэдь нам рогулоньку.
– Рада б я выходыты, рогулю выводыты,
За маленькым дітятком, за тонэнькым кужэлем.
Бодай тонкый кужэль на ясных свычах згорів,
Бодай тое дітятко малэнькый вовчок ізів.
Тогді б я выходыла б, рогулю выводыла б [*1].

Адносна культурнага сэнсу слова «рогуля» інфарманты выказвалі розныя меркаванні. Так, Вера Сцяпанаўна Бляян патлумачыла яго наступным чынам: «*То такы пысні, шо спывалыся на рогулю*». На яе думку, рагульныя песні зусім не тое ж, што вяснянкі. А Вольга Іванаўна Люлевіч, наадварот, лічыць, што рагуля – гэта вясна, і рагульная песня ёсць толькі адна, а ўсе астатнія – вяснянкі, але праз тое, што яны спяваліся ў адзін перыяд, вяснянкі таксама сталі называюцца рагульнымі. Трэці інфармант, Вольга Антонаўна Паляціла, таксама раздзяляе вяснянкі і рагульныя песні. Дык чаму, адкуль і якім чынам з’явілася ў навасёлкаўскіх карагодных песнях Рагуля? Заўважым, што блізкія да рагульнай песні варыянты знаходзяцца сярод купальскіх з тым толькі адрозненнем, што звяртаюцца ў іх да маладзіцы і просяць развесці не «рогулоньку», а купальніцу:

– Ой, маладая й маладзіца,
Ой, выйдзі, выйдзі на вуліцу,
– Ой, маладая й маладзіца,
Развядзі дзеўкам купальніцу [*1].

Маладзіца не можа выйсці з-за свёкра і свякрухі, якая будзіць нявестку раней за сябе: «*Да кужаля беленькага // Шчэ й да дзіцяці маленькага*». А далей ідуць аналагічныя праклёны, жудасныя, як і ў рагульнай песні:

Бадай той кужаль гасподзь радзіў,
Штоб тое дзіця ваўчок заеў,
То я б, малада, выхадзіла,
Вам купальніцу разводзіла [*2].

А. Ліс, аўтар кнігі «Купальскія песні» (Мн., 1974), указвае, што «рагулька» – адна з мясцовых назваў купальскіх песень, але не ўдакладняе, дзе яны так называюцца. Магчыма, ён меў на ўвазе менавіта Палессе, дзе ў купальскіх песнях замест маладзіцы сапраўды была Рагуля, яе сінонім.

У такім выпадку ёсць сэнс звярнуцца да слоўнікаў. Так, у слоўніку Байкова і Некрашэвіча «рогуля» падаецца як «рагаты, крывы». Ёсць таксама словы «рогаччо» – галлё ад дрэва і «рогулька» – галінка. У дыялектных гаворках вёскі Навасёлкі «рогуля» – карова, якая бадаецца, або вельмі рагатая карова. Такім чынам, семантыку слова «рогуля» можна звязаць з веццем, галінкамі (нам падаецца гэта лагічным, калі ўлічваць, што менавіта ў дадзены перыяд распускаюцца пупышкі на дрэвах, а на вербніцу свецяць галінкі вярбы), са словам «рог» або са словам «крывы».

Заўважым, што Рагуля, да якой звяртаюцца ў песні, – замужняя жанчына: гэта пацвярджаецца словамі, што праз замужжа, праз малое дзіця, праз тонкі

кужаль яна не можа «выводыты рогулю» і «розвысты рогулыцю». Улічваючы тое, што атрыбутам замужняй жанчыны з’яўляецца хустка, якую на Кобрыншчыне завязвалі так, што ўверсе аказваліся рожкі, можна зразумець, што рагуля – «рагатая» жанчына ў хустцы, значыць замужняя. Тым не менш тыя, хто спяваюць, быццам бы не ведаюць, што рагуля замужам, і прапануюць ёй зачасаць «косу-росу», тады як рагуля не можа гэта здзейсніць: касу насілі толькі дзяўчаты, на вяселлі ж касу адразалі, а валасы пакрывалі хусткаю. На нашу думку, гэта асаблівы кампазіцыйны прыём, які, разам з дыялогавай формай і зваротна-заклікавай інтанацыяй, указвае на адметнасць мастацкага свету рагульных песень.

У песні рагуля параўноўваецца з рабой зязюляй. Гэты ж вобраз характэрны і для вяснянак:

Лытіла зозуля з далэкого краю,
Вона пролэтіла тры лісы – чотыры.
На п’ятому ліся сіла ў ворісы
І з лісом говорыть [*1].

Вобраз зязюлі сустрэўся і ў песні, якую Вольга Антонаўна Паляціла праспявала як рагульную:

Там у садочку зозуленько,
Вона не куе, правду кажэ:
– Ліпшэ дівочцы у матёнкы,
Чым нывісцы у свыкрухы.
Дівонька встанэ – косу чэшэ,
Косу зачэшэ – гуляты йдэ,
Воды прынэсэ – ложкы мые.
Ложкы помые – доіты йдэ [*1].

Вядома, што вобраз зязюлі займае важнае месца ў паэзіі абрадавага календара беларусаў. Акрамя таго, з яе кукаваннем звязваецца надыход «цёплых дзён» – час ад Вялікадня да Пятра. У вераваннях зязюля лічылыся вечнай удавой, а яе кукаванне было раўназначна галашэнню, у сувязі з чым гэтая птушка стала сімвалам самотнасці, удаўства, жалю. Яе вобраз звязваўся таксама з іншасветам, са смерцю, таму яна лічылася вястункай сумных падзей, смерці, хваробы, няшчасця. Відаць, не салодка жывецца рагулі, калі яе параўноўваюць з такой птушкай. А ці салодка жывецца замужам?

Калі весці семантыку слова ад значэння «галінка», то варта заўважыць, што ні вярба, ні якое-небудзь іншае дрэва нават не згадваюцца ў рагульных песнях. Але вядома, што вобраз вярбы сустракаецца ў песнях вербных, якія таксама спяваліся ў гэты перыяд:

– Ой, ты, вэрба зылынэнькая,
Як на тобі голічко гнэцця.
Ох, ты, дівка молодэсэнькая,
Як за тэбэ молодці б’юцця.
– Ныхай б’юцця, той поладяцься,

Ных на мэнэ, той нанадяцьця.
Як я зросту, той я выросту,
Та я пойду, той за старосту.
За старосту, за старэсэнького,
За пысара молодэсэнького.
Ой, той пысар, той богач-богач,
Купыв ленту, той побач-побач [*1].

Здаўна вярба, асабліва пахіленая («як на тобі голлічко гнэцьця») атаясамлівалася з дзяўчынай на выданні. Вярба – гэта сакральнае дрэва, яе ранняе цвіценне – першая прыкмета вясны. Паводле старажытных уяўленняў, вярба – гэта дзяўчына, якая, каб ўратавацца ад замужжа са старым, ператварылася ў дрэва. У прыведзенай песні заўважаецца семантычная паралель «вярба – дзяўчына»: як вярба абуджаецца пасля зімовага адпачынку, рыхтуецца да цвіцення, так і дзяўчына наліваецца сокамі прыгажосці, рыхтуецца да шлюбу. У гэтым кантэксце варта ўспомніць, што рагульныя песні спяваліся падчас посту, пасля якога браліся шлюбы.

Надзвычай цікавай з'яўляецца рагульная песня-папрок адрасаваная нежанатаму хлопцу:

– *Ой, чом ты, Мішка, в осэнь ны жынывся?*
Вжэ товоя дівка росла-пэрэросла,
Росла-пэрэросла, поставыла кросна.
Як ныточку зьвяжэ – сама спаты ляжэ.
– *Ой, як жэ мні жынытыся,*
Свыны под хату подрылыся,
А мышы грошы вынэслы,
А молодці дівку одмовылы [*1].

Амаль ва ўсіх песнях згадваюцца кросны, кужаль: «*Коб ны тонкый кужаль, ны малое дітятко*», «*Богдай той тонкый кужэль на ясных свычах згорів*», «*Росла пэрэросла, поставыла кросна, як ныточку зьвяжэ – сама спаты ляжэ*». Гэта звязана з тым, што ад Благавешчання да Вялікадня доўгімі вечарамі дзяўчаты займаліся ткацтвам. Кожная прыкладала ўсе намаганні, каб да Вялікадня кросны ўжо былі вынесены з хаты. Вольга Іванаўна Люлевіч расказала пра пэўныя этапы ткацтва: «*Од Пылыповкы пралы на вырытёнах, коловротах, пралы шчэ всю мясныцю, а вжэ на маслыныцю сновалы. Кросны вносылы до Благовішчання. І ткалы, навывалы вісь вылыкы піст до Вылыкодня*» [*1]. Таму не дзіўна, што «*Высна-красна, тэплэ літэчко, а молодым – кросынця ткаты*».

Аналізуючы рагульныя песні, заўважаецца, што адной з самых галоўных праблем у іх з'яўляецца гендэрная:

Высна-красна, тэплэ літэчко,
Старым бабкам посыдінычко,
А молодым – кросынця ткаты,
Малым дітям цывочкы сукаты.

На улыцы дывочок радочок,
Мыж імы ны одного хлопця.
Подай маты рышыто клочча,
Купы-купы дэвочкам хлопця.
На улыці курочок радочок,
Між імы ны одного півня.
Подай маты рышыто пір'я,
Купы-купы курочкам півня [*1].

У такім выпадку нельга пагадзіцца з Вольгай Іванаўнай Люлевіч і лічыць, што ўсе веснавыя песні ёсць песні рагульныя. Відавочна, што гэтыя песні розняцца вобразамі, адрасатамі, функцыямі. Вяснянкі співаюць з мэтай заклікаць вясну, прасіць у яе цяпла і выгод для сябе, вельмі часта ў іх звяртаюцца да птушак (жавароначчкаў, зязюлі), прычым птушкі найчасцей шукаюць паратунку ад крыўд іншых птушак:

– Ой ты, жаваронку, ты ранняя пташка,
Чого ты так рано із выраю выйшов?
Ны сам жэ я выйшов, мэнэ пташкы былы,
Мэнэ пташкы былы, з вэрэю гонылы [*1].

Ужо з першых дзён вясны жвавыя блазаны беглі да буслянкі: «*Бусэнь, бусэнь, на тобі галёпу, дай мне жыта копу*». Вяснянкі спяваліся па ўсёй вёсцы ад ускрайку да ўскрайку. Іх паэтыка непарыўна звязана з гаспадарчымі клопатамі, яны носяць пераважна заклікальны характар. І нават веснавыя карагоды пачыналі вадзіць раней за рагульныя, яшчэ да Благавешчання. Таму больш правільна будзе вызначыць рагульныя песні як лакальны від веснавых карагодных. Пацверджаннем гэтаму можа быць тое, што семантыка слоў «рогуля», «рогулыця» звязана са значэннем «крывы». «Выводыты рогулыцю» – выводзіць карагод – выводзіць «крывы танэць».

Такім чынам, мы здзейснілі першую спробу ў асэнсаванні такой з'явы як рагульныя песні: правялі агульную характарыстыку, указалі на час выканання, выказалі меркаванні наконт семантыкі слова «рогуля». Абгрунтаванне рознасці відаў «вяснянка» і «рагульная песня» патрабуе далейшага вывучэння.

ЗАЎВАГІ

*1. Выкарыстаны матэрыялы рэгіянальнага архіва Кобрынскага раёна Брэсцкай вобласці (Фонд 1, вопіс 11) Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

*2. Запісана Г. Таўлай у 1975 г. у вёсцы Збураж Маларыцкага раёна Брэсцкай вобласці.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыкл. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мн., 2004.

Вольга Палукошка

ГЕНДЭРНЫ ПАРТРЭТ ФАЛЬКЛОРНАГА АЎТАРА СЯМЕЙНА-БЫТАВЫХ ПЕСЕНЬ

Праблема фальклорнага аўтара з'яўляецца вельмі актуальнай у фалькларыстычнай навуцы, як і ўзрастанне цікаўнасці да праблемы крэатыўнасці ў псіхалогіі і літаратуразнаўстве.

Погляд на фальклорнага аўтара як на калектыўнага, масавага ствральніка народнай культуры з часам мяняецца. Яшчэ З. Фрэйд адзначаў, што «вялікія рашэнні мысленчай працы <…> падуладны толькі асобнаму чалавеку, які працуе ў адзіноце» [10, *433*], хоць тут жа папраўляўся: «Але і масавая душа здатная на геніяльную духоўную творчасць, і гэта перш за ўсё даказвае сама мова, а таксама народная песня, фальклор і іншае» [10, *433*]. Праўда, нават цяпер у многіх падручніках можна знайсці выказванні тыпу: «Фальклор – масавая творчасць. Творы літаратуры маюць аўтара, творы фальклору ананімныя, іх аўтар – народ. У літаратуры ёсць пісьменнікі і чытачы, у фальклоры – выканаўцы і слухачы» [5, *6*]. На нашу думку, погляд на фальклорнага аўтара як на народ ці групу людзей-ствральнікаў памылковы, бо ў многіх творах розных жанраў прасочваюцца калі не індывідуальныя рысы творцы, то хаця б яго сацыяльная, палавая прыналежнасць, асабліва ў пазаабрадавай паэзіі.

«Тыповай жанравай рысай лірычнай песні з'яўляецца тое, што ў цэнтры такога твора заўсёды стаіць асоба (лірычны герой ці гераіня), яе асабісты лёс, яе роздумы, пачуцці і перажыванні, абумоўленыя як суб'ектыўнымі асаблівасцямі ўзаемаадносін з крэўнымі – роднымі, блізкімі і любімымі людзьмі, так і аб'ектыўнымі абставінамі сацыяльнага асяроддзя, грамадскага жыцця», – слушна заўважае А. І. Гурскі [4, *5*]. Даследчык адзначае і той факт, што «лірычныя песні <…> – гэта пераважна мастацкая творчасць жанчыны» [4, *13*]. Праўда, сярод сямейна-бытавых песень сустракаюцца і мужчынскія песні (пра жыццё ў прымах ці з нялюбай жонкай), але колькасна яны саступаюць жаночым песням. Аб гэтым узгадвае і У. Я. Проп: «Большасць песень пра сям'ю – жаночыя. Мужчынскіх песень меней; яны крыху інакш малююць тую ж драму, што і песні жаноцкія» [7, *249*]. Але ці была, увогуле, драма? На нашу думку, большасць сямейна-бытавых песень адлюстроўваюць не аб'ектыўную, а суб'ектыўную рэальнасць, г. зн. аўтар свядома ці несвядома скажаў факты,часта нават звяртаючыся да гіпербалізацыі.

Як вядома, у аснове сямейна-бытавых песень ляжыць канфлікт паміж замужняй жанчынай і сям'ёй мужа, канфлікт асобы і групы, выклікаaны

несупадзеннем асабістай пазіцыі і групавымі нормамі. Д. Майерс у працы «Сацыяльная псіхалогія» дае наступнае азначэнне канфлікту: «<…> канфлікт – гэта ўспрынятая несумяшчальнасць дзеянняў ці мэт» [6, *634*]. Ён жа заўважае і тое, што ў большасці канфліктаў змяшчаецца толькі невялікае ядро па-сапраўднаму несумяшчальных мэт. Галоўнай жа праблемай, на думку псіхолага, з'яўляецца скажонае ўспрыманне чужых матываў і мэт. У такім аспекце па-іншаму ўспрымаюцца ўзаемаадносіны нявесткі са свёкрам і свекрывёю, дзеверам, залвіцай; скаргі першай на здзекі з боку другіх, на цяжкую працу, якую прымушаюць выконваць штодзень:

Твая мамачка ліхая,
Мая долечка худая.
Вадзіцу падам – не бярэ,
Ложачкі памыю – не белы,
Пасцель пасцялю – не ляжа,
Мне славечка не скажа [5, *101*].

Ці:

– Ці ты, міленькі, не знаеш,
Што пра горушка пытаеш?
Я тваёй матке не ўладжу:
Хату падмяту – не йдзець,
Ложкі памыю – не возьміць,
Абедаць гукну – не чуіць,
А мне горушка гатуіць [5, *90*].

Да кожнай з дадзеных сітуацый можна знайсці рацыянальнае і аб'ектыўнае тлумачэнне. Парадаксальным жа з'яўляецца тое, што ў адным выпадку нявестка скардзіцца на прымушэнне працаваць:

Сама спаць ляжа, мне рабіць кажа,
Ай, люлі, палюлі, мне рабіць кажа [5, *102*].

У другім жа, наадварот:

Пасцялю пасцельку –
А яна не ляжа,
Спытаю работку –
А яна не скажа [5, *91*].

У многіх сямейна-бытавых песнях маладая гаспадыня, наракаючы на сваё жыццё ў сям'і мужа, з замілаваннем успамінае жыццё ў бацькоўскай хаце, дзе спала, колькі хацела, выконвала толькі лёгкую і прыемную работу:

– Ой, як я была ў свайго ойчанькі,
То я куры не чула… [5, *123*].

Ці:

Гэй у гэй! Расла я ў мамкі,
Як сад на пагодзе.
Гэй у гэй! Як сад на пагодзе,

Як вішанька ў гародзе [5, *96*]

Такія сцверджанні лірычнай гераіні можна лічыць беспадстаўнымі, бо этнографамі шматразова заўважалася, што «ў сялянскай сям'і, якая з'яўлялася гаспадарчай адзінкай, вялікай была патрэба ў рабочых руках. Таму ўсе члены сям'і, у тым ліку і дзеці, разглядаліся з пункту гледжання іх працаздольнасці. Гэта вымушала селяніна змалку прывучаць дзяцей да працы» [8, *133*]; «з дзяцінства сялянская дзяўчынка была ўключана ў напружаны працоўны рытм, а па меры сталення мяняліся і яе вытворчыя функцыі» [2, *204*].

Чым жа тлумачацца такія перабольшванні, насцярожаныя і прыдзірлівыя адносіны да сям'і мужа; а таксама што ж штурхае жанчыну да творчасці? Як піша А. Андрэеў, «сама па сабе наяўнасць мастацкага таленту яшчэ не дастатковы імпульс, што прымушае брацца за пяро, пэндзаль, вызваляць гукі з музычных інструментаў, танцаваць…» [1, *110*]. Ён жа мяркуе, што «ў аснове ўласна эстэтычнай дзейнасці ляжыць комплекс імпульсаў пазаэстэтычных. Акаляючы нас свет далёкі ад дасканаласці, і ён часта не задавальняе нас з пункту гледжання маральных, эстэтычных, сацыяльных, светапоглядных прэтэнзій, што прад'яўляюцца яму. У выніку знікае (ці так і не з'яўляецца) адчуванне псіхалагічнага камфорту» [1, *110*], які і прымушае ствараць лепшы свет. Праўда, не ўсе творы напісаны пра тое, як павінна быць. Многія з іх – далёка не пра ідэальную рэчаіснасць.

П. М. Якабсон лічыў, што магчымасць ажыццяўлення індывідуумам творчых актаў у сферы мастацкай дзейнасці дапускае, што ў самім чалавеку, у яго псіхалагічным жыцці з'яўляюцца новыя моманты, якія «звязаны з перабудовай яго інтарэсаў, з узнікненнем у ім імкненняў новага тыпу…» [12, *11*]. Але ж не кожная жанчына пачынае «тварыць» пасля таго, як выйдзе замуж.

Таму правамернай будзе думка, што стваральніца сямейна-бытавой лірыкі не зусім звычайная жанчына. Але ў дадзеным выпадку мы маем на ўвазе не талент, а псіхалагічнае захворванне – неўроз, а калі больш дакладна, – такую яго клінічную форму, як істэрыя.

Як заўважае А. Шчагалёў, «неўротык у любой канфліктнай сітуацыі заўсёды мае патрэбу ў сведках, і гэта прадыктавана ў яго імкненнем не толькі даказаць сваю праваты, але і паказаць яе нейкай аўдыторыі, гледачам, зацвердзіць сябе не толькі разумова, але і духоўна, у выбранай ім пазіцыі» [11, *166*]. Але што рабіць у такім выпадку, калі нельга «выносіць смецце» з хаты? Застаецца толькі творчасць як «сацыяльна дапушчальны і падтрыманы спосаб самаактуалізацыі» [3, *355*]. Паводле А. Шчагалёва, «інстынкт духоўнага самазахавання заахвочвае неўротыка да творчасці, але ўнутраны тэатр утрымлівае яго ў выніку ад сапраўднай творчасці» [11, *167*]. Мы не будзем цяпер ацэньваць мастацкую вартасць сямейна-бытавых песень. У дадзены момант нас цікавіць асоба іх стваральніка.

Псіхолагамі адзначаецца, што істэрыя – гэта «заўсёды выклік, дэмастрацыя наваколлю нейкай «непрызнанай» каштоўнасці, што хаваецца ў асобе істэрычнага неўротыка» [11, *175*], істэрыя жадае, каб яе прымалі за нешта

большае, чым яна ёсць на самай справе. Відаць, таму лірычная гераіня сямейна-бытавых песень заўсёды малюецца нам добрай, прыгожай, працавітай, але прыгнечанай і несправядліва пакрыўджанай. Істэрычная асоба аб'ектыўную сітуацыю ўспрымае эмацыянальна-вобразна, пачуццёва, імпульсіўна. Адсюль, паводле А. Шчагалёва, яе «бясконцыя прэтэнзіі і прыдзіркі да навакольных, але не да сябе, адсюль яе невычэрпнае імкненне да правакавання канфлікту ў сваім атачэнні, бо канфлікт, скандал, знешні разлад больш адпавядае яе нутраному самаадчуванню» [11, *176*]. Сярод сямейна-бытавых песень можна сустрэць згадкі пра спрэчку такога кшталту:

Выйшаўшы на вулку, абтрасалася,
З чужым мужам паругалася [5, *205*].

Гэтым часткова можна патлумачыць і амаль заўсёды негатыўныя адносіны да мужа і яго родзічаў, а тым больш такія агрэсіўныя выпады супраць старэйшых:

А мой свёкарка не свой татка,
Узбудзе мяне рана-ранюсенька
Да й шлець па вадзіцу цямнюсенька
Я ж, маладзенька, слухмяненька,
Свайго свёкаркі паслухала,
Узяла вядзерцы пастукала:
– Не ліха робіш – і сам сходзіш,
Не трасцу трасеш – і сам прынясеш [5, *128*].

Альбо:

Нявестка ўстала,
Горда адказала:
– Не ты нарадзіла,
Каб мяне будзіла.
Не ты гадавала,
Каб мной пасылала [5, *116*].

Але нават у такіх прыкладах, дзе нявестка выступае не ў станоўчай якасці, яна спрабуе сябе «абяліць», апраўдацца. Калі ў першым прыкладзе гераіня знаходзіць прычыну сваіх паводзін (рана збудзілі), адначасова звяртаючы ўвагу на сваё так званае паслушэнства; то ў другім – апраўданне праводзіцца, у першую чаргу, шляхам поўнага аддзялення аўтара ад «парушальніцы» парадку.

Такім чынам, мы прыйшлі да высновы, што аўтарства сямейна-бытавой песні належыць пераважна істэроіднай жанчыне, псіхалагічны стан якой уплывае як на змест песень, так і на спосаб яго перадачы.

ЛІТАРАТУРА

1. *Андреев А. Н.* Психика и сознание: два языка культуры. Мн., 2000.

2. *Безгин В. Б.* Положение женщины в крестьянской семье конца XIX в. (на материалах этнографических источников) // Семья в ракурсе социального знания: Сб. науч. ст. Барнаул, 2001.
3. *Грановская Р. М.* Конфликт и творчество в зеркале психологии. М., 2002.
4. *Гурскі А. І.* Пазаабрадавая паэзія / А. І. Гурскі, Г. А. Пятроўская, Л. М. Салавей; Навук. рэд. А. С. Фядосік. Мн., 2002.
5. *Зуева Т. В., Кирдан Б. П.* Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. М., 1998.
6. *Майерс Д.* Социальная психология / 6-е изд., перераб. и доп. СПб., 2003.
7. *Пропп В. Я.* Сказка. Эпос. Песня. М., 2001.
8. *Ракава Л. В.* Традыцыі выхавання // Беларусы. / В. К. Бандарчык, Г. М. Курыловіч, Т. І. Кухаронак і інш. Мн., 2001. Т. 5. Сям’я
9. Сямейна-бытавыя песні / Склад. І. К. Цішчанка. Мн., 1984.
10. *Фрейд З.* Психологические этюды. Мн., 1991.
11. *Щеголев А.* Ложная женщина. Невроз как внутренний театр личности. СПб., 2002.
12. *Якобсон П. М.* Психология художественного творчества. М., 1971.

Фёдар Палякоў

РЫСЫ КУЛЬТУРНАГА ГЕРОЯ Ў ПЕРСАНАЖАЎ БЕЛАРУСКАЙ ЛЕГЕНДАРНАЙ ПРОЗЫ

Да праблемы культурнага героя, якая да сённяшняга часу застаецца адной з самых дыскусійных, звяртаўся шэраг славутых вучоных: А. Лэнг, Н. Сёдэрблом, Г. Баўман, П. Радзін, К. Керэны, К. Юнг, К. Леві-Строс ды іншыя, не менш за іх вядомыя. Сярод рускіх вучоных, якія краналі пытанні, звязаныя з генезісам культурнага героя, можна адзначыць С. Токарава, А. Залатарова і асабліва Е. Меляцінскага, які прысвяціў эвалюцыі культурнага героя асобны артыкул «Продкі. Праметэй. Культурны герой у міфе і эпасе» (1958) і раздзел «Першапродкі – дэміургі – культурныя героі» ў кнізе «Паэтыка міфа» (1976).

Трэба адзначыць, што часцей за ўсё даследчыкі звярталіся да культуры так званых нецывілізаваных народаў, – аўстралійскіх абарыгенаў, індзейцаў Паўночнай Амерыкі, палінезійцаў, папуасаў-меламедзійцаў, афрыканскіх плямён, паўночна-ўсходніх палеазіятаў, обскіх аграў і інш. Пры гэтым асаблівая ўвага надавалася вызначэнню параметраў міфічнага часу, які ў розных культурных традыцыях усведамляўся першапачатковым, папярэднім, асаблівым, так званым «часам снабачання», «вечных людзей», першапродкаў і

іх блуканняў. Высветлілася, што міфічнае мінулае маркіравана як своеасаблівая эпоха першатварэння.

Міфічны час парадыгматычны, ён, згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі, вызначае цяперашнюю ўладкаванасць свету, яго рэльеф, нябесныя свяцілы, раслінны і жывёльны свет, лад жыцця і г.д. Гэта эпоха першаідэй, першапрычын, першапрадметаў, створаных першапродкамі, дэміургамі, культурнымі героямі, – тымі персанажамі, якія ў значнай ступені або цалкам садзейнічалі светабудове, усталяванню парадку. Менавіта яны лепяць з гліны ці іншым спосабам ствараюць першалюдзей і даюць ім розныя выгоды: агонь, культурныя расліны, вучаць прыёмам палявання, земляробству, рамёствам, мастацтвам, вызначаюць сацыяльную арганізацыю, нормы быцця, шлюбныя стасункі, абрады і святы. Не сакрэт, што рытуальнай асновай беларускіх абрадаў, гэтаксама як аўстралійскіх, палінезійскіх і да інш., з’яўляецца тая ці іншая прэцэдентная падзея, што адбылася ў тыя яшчэ часы і цяпер падлягае ўзнаўленню дзеля нейтралізацыі дэструктыўных сіл і пачаткаў. Напрыклад, на Каляды і Вялікдзень нанава будуецца першапачатковы цыклічны час, на Купалле зноў шляхам трэння сухіх кавалкаў дрэва здабываецца «чысты», «святы», «жывы» агонь, а ў стрэчаньскіх песнях рэактуалізуецца міф пра перамогу лета над зімой.

У архаічных міфалогіях прэцэдэнтным актам адпавядаюць героі, якія нібыта там і дзейнічалі ў незапамятныя часы, – першапродкі-дэміургі або культурныя героі. Е. Мелецінскі лічыць, што ў гэтым сінкрэтычна нерасчлененым комплексе трох катэгорый (першапродак, дэміург, культурны герой) «базісным пачаткам з’яўляецца першапродак – радавы, фратрыяльны, племянны» [1, *178*]. Архаічная суб’ектна-прэдыкатыўная мадэль «культурны герой (з рысамі першапродка і дэміурга) і яго дзеянні» аказала значны ўплыў на развіццё празаічных фальклорных жанраў і гераічнага эпасу. Лічыцца, што міфы аб выкраданні культурным героем розных прыродных аб’ектаў ляглі ў аснову сюжэта чарадзейна-фантастычных казак, дзе герой вяртае людзям нябесныя свяцілы, захопленыя змеем, шукае і знаходзіць розныя чароўныя рэчы, жывую ваду, жар-птушку, маладзільныя яблыкі і інш. Калі ў этналагічных міфах расказвалася аб паходжанні той ці іншай з’явы, сутнасць рэчаў зводзілася да іх генезісу, свет апісваўся праз гісторыю яго стварэння, пачатак атаясамліваўся з прынцыпам, замест прчыны была «віна» якога-небудзь персанажа, то ў казках гаворыцца ўсяго толькі аб выкананні героем «цяжкай задачы», прычым ён робіць гэта або ва ўласных інтарэсах, або ў інтарэсах роднай сям’і, або па загаду цара.

Рысы культурнага героя выяўляюцца і ў персанажаў беларускай легендарнай прозы. На жаль, гэта пытанне засталося амаль па-за ўвагай беларускіх даследчыкаў. На нашу думку, у беларускім фальклоры ёсць шмат яшчэ не зафіксаваных тэкстаў, героі якіх у сваіх дзеяннях падобны да культурных герояў. Вельмі цікавы матэрыял знаходзім і ў друкаваных матэрыялах. Напрыклад, у адной беларускай легендзе апавядаецца пра

вынаходніцтва агню, які супрацьпастаўляецца перунову – варожаму і небяспечнаму. Цікава, што выпадковым вынаходнікам з’яўляецца просты калёснік. Відаць, можна знайсці і іншых прадстаўнікоў беларускага рамесніцтва, якія ўтрымліваюць рысы культурнага героя, так яскрава прадстаўленыя ў вобразе агульнаславянскага міфілагізаванага персанажа – каваля. Менавіта ён выкоўвае першы плуг, а пасля яго ворыва на змею істотна змяняецца рэльеф мясцовасці, паўстаюць «змиевы валы» (такую назву носяць старажытныя абаронныя ўмацаванні на тэрыторыі Украіны). Даследчыкі не выключаюць сувязі князя (або перавозчыка Кія), легендарнага заснавальніка Кіева, з міфам пра героя-каваля, бо этымалагічна імя Кій узыходзіць да пазначэння кавальскай прылады – молата. Мы не маем дакладных звестак пра ўсе семантычныя рысы і функцыі бога Сварога, але, відаць, невыпадкова ў «Аповесці мінулых гадоў» ён атасаямліваўся з грэчаскім богам-кавалём Гефестам, які ў летапісу трансфармаваўся ў цара. Міфілагізаваны і яго «царскі» час, які адзначыўся цудоўным з’яўленнем з неба кавальскіх прылад, пачаткам вырабу металічнай зброі. Т. Шамякіна наступным чынам характарызуе Сварога: «У славян Сварог – не толькі касмічны бог, але і дэміург – культурны герой. Ён скінуў людзям з неба шчамлёткі, і людзі пачалі каваць зброю і прылады працы. Інакш кажучы, Сварог – першы каваль. Цікава і тое, што ён жа сцвердзіў манагамны шлюб і караў за шлюбную здраду» [2, *108*].

Вучоныя схільны лічыць архаічныя помнікі гераічнага эпасу, да якіх адносяцца карэла-фінскія руны, паўночна-каўказскія казанні аб нартах, якуцкія аланхо, бурацкія улігеры і інш., ледзь не вытворнымі ад казанняў аб культурных героях. Напрыклад, подзвігі карэла-фінскага Вяйнямёйнена звязаны са здабываннем агню з чэрава вогненнай рыбы, прылад – з царства мёртвых, выкраданнем цудоўнай мельніцы сампа. Ён першым зрабіў лодку і кантэле. Вялікім будаўніком паўстае герой шумера-вавілонскага эпасу Гільгамеш. Усё гэта, так бы мовіць, героі, шырока вядомыя розным слаям таго ці іншага эпасу.

Беларусы не маюць ні гераічнага эпасу ў яго класічным узоры, ні вялікіх герояў, якія з’яўляюцца сімваламі нацыянальнай культуры, але гэта не значыць, што беларускаму фальклору не ўласцівы тып культурнага героя, прычым не толькі ў яго агульнаславянскай мадыфікацыі, як, напрыклад, каваль, але, галоўным чынам, у мясцовай, тэрытарыяльна абмежаванай. Нават легендарны князь Бай (Бой, Буй) і яго сын Белаполь, роданачальнікі беларускага этнасу, не сталі славутасцямі накшталт старажытнарускага Кія, хаця з Белаполем звязваецца паходжанне буйнейшых беларускіх рэк – Дзвіны і Дняпра, якія пацяклі па слядах Стаўры і Гаўры, ягоных сабак, што пабеглі лавіць дзвюх птушак. Тым не менш беларусы захавалі памяць аб сваіх міфічных продках-асілках, пасля смерці якіх засталіся курганы-валатоўкі, горы, звязаныя з валатоўкамі жанчынамі-асілкамі (Багатыр-гара, Дароціна гара, Дзявочая гара і інш.).

Фальклорная свядомасць прынцыпова антыгістарычна, але дзякуючы гэтай якасці яна карыстаецца структурамі і мадэлямі міфілагічнай эпохі, таму ў герояў самых простых мясцовых легенд можна знайсці рысы культурнага героя, яго камічнага дублёра (трыкстэра), а таксама зусім не камічных антаганістаў, дзеянні якіх так або інакш уплываюць на змены ў прыродным, культурным і сацыяльным асяроддзі, у чым я ўпэўніўся падчас праходжання фалклорнай практыкі на Случчыне.

На тэрыторыі Случчыны, як і паўсюдна на Беларусі, існуе шмат тапанімічных легенд. Частка сюжэтаў пабудавана па мадэлі казанянў аб культурных героях, у некаторых легендах здольнасцю ўплываць на геаграфічнае асяроддзе надзяляюцца носьбіты дэманізму, у іншых – зло не персаніфікуецца. Калі адны героі першымі ствараюць нешта каштоўнае для жыхароў, то другія – знішчаюць, шкодзяць, змяняюць. Першы тып прадстаўлены ў тапанімічнай легендзе аб паходжанні вёскі Квасынічы, запісанай мной ад Ніны Кірылаўны Лагвіненка, 1923 г. н. У постаці героя легенды, нейкага міфічнага знахара, які калісьці жыў у гэтай мясцовасці, выяўляюцца рысы першавынаходніка: ён вынайшаў, як з пырніка зрабіць цудоўны напой – вельмі смачны і карысны для здароўя квас. Кажуць, што ўся вёска хадзіла да яго лячыцца. Слава лекара дайшла да суседзяў, якія сталі прыходзіць за цудадзейным напоем. Невядома, як называлася вёска раней. У легендзе гаворыцца, што жыхары спецыяльна назвалі сваю вёску Квасынічы, каб усе ведалі, што шукаць лекавы напой трэба менавіта тут.

У гэтай легендзе, якая ўяўляе сабой значна пазнейшую версію казанняў аб культурных вынаходніках, знахара не назавеш тыповым культурным героем, яго рысы прысутнічаюць у персанажа мясцовай легенды часткова. Ён больш сціплы за вядомых культурных герояў, яго справа не такая шырокая і значная, але яна адпавядае патрабаванням, што тычацца подзвігаў культурных герояў, таму карысная, нікому раней не вядомая справа прыносіць вынаходніку добрую славу, замацоўваецца ў назве вёскі. Наогул, можна заўважыць пэўную заканамернасць у запісаных намі легендах: вельмі часта вёска называецца так менавіта таму, што яна чымсьці праславілася, прычым добрую славу прыносіць хтосьці «свой», мясцовы жыхар, а дрэнную – «чужы», нетутэйшы, хто зусім быў не павінен знаходзіцца ў гэтай вёсцы. Гэта звязана з тым, што ў свядомасці продкаў свой дом, свая вёска – тое ж, што і космас. Усё вядомае нясе рысы хаосу – чужога, варожага. Напрыклад, вёску Чыжоўка праславілі свае сяляне, якія вылучаліся дзівоснай працавітасцю, за што іх празвалі чыжамі. Кажуць, што аканом пасля жніва задаволена паведаў пану: «Сабралі чыста, як чыжы паклявалі».

Другі тып персанажа – адмоўны. Гэта не трыкстэр, камічны спадарожнік культурнага героя, хітрун і гарэза, парушальнік маралі і законаў гасціннасці, хоць, як і трыкстэр, можа быць надзелены дэманічнымі рысамі. Так, персанажам тапанімічнай легенды, запісанай ад Генадзя Гапановіча, 1993 г. н., з’яўляецца ведзьма. Яна не мясцовая жыхарка, а толькі, згодна з легендай,

выпадкова, падчас блуканняў, апынулася тут разам з дачкою. Менавіта ёй прыпісваецца асушэнне рэчкі, на якой стаяла вёска. Калі у рэчцы з крыкам «Тонеж!» танула дачка, то ведзьма, каб выратаваць яе, імгненна асушыла рэчку, і засталася толькі мелкая канаўка Тонеж, а вёска атрымала назву Танежыцы.

Як бачым, дзеянне ведзьмы далёкае ад крэатыўнасці, хоць па-свойму звязана з ім. Яно вымушанае, выпадковае, але тым не менш знішчальна-пераўтваральнае, што адрознівае яго ад дзеянняў іншых носьбітаў зла. Напрыклад, падзеі, пра якія расказваецца ў легендзе, запісанай ад Вольгі Рыгораўны Шкурскай, 1942 г. н., заснаваны на рэлігійным канфлікце. Кажуць, што ў вёсцы Вынісцы шмат стагоддзяў таму ў вайне па рэлігійных матывах было вынішчана ўсё праваслаўнае насельніцтва. Але вёска адрадзілася. І каб ушанаваць ахвяр, яе назвалі Вынішчы (потым назва сказілася).

Вядома, у тапанімічных легендах дамінуе, так бы мовіць, намінатыўны тып крэатыўнасці, адсюль перанясенне яе на абагульненага персанажа – усіх жыхароў, якія калісьці далі тыя ці іншыя назвы сваім вёскам пасля нейкіх падзей. Гэтыя падзеі пачынаюць звязвацца ўжо з бліжэйшым гістарычным часам. Так, Вікторыя Гапановіч, 1994 г. н., расказала, што быццам бы іх вёска Чалевічы невядома чаму не загарэлася, як іншыя вёскі, калі іх падпальвалі французскія салдаты ў 1812 г. Яна засталася цэлай і атрымала назву Цалевічы (потым назва таксама сказілася).

На заканчэнне нельга не адзначыць, што ў аснове народных уяўленняў, характэрных для тапанімічных легенд Случчыны, ляжыць вера ў тое, што дзейнасць дабра заўсёды шырэйшая і мацнейшая за дзейнасць зла, што перамогі зла і яго носьбітаў могуць быць толькі часовымі. Нішто не можа спыніць дабро ў Квасынічах, у Чыжоўцы, ала чарам у Танежыцах можна пакласці канец. Кажуць, што на дне канаўкі трэба знайсці зачараваную патэльню, якую шпурнула туды ведзьма, – і Тонеж зноў стане вялікай ракой.

ЛІТАРАТУРА

1. *Мележинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2000.
2. *Шамякіна Т. І.* Славянская міфалогія. Мн., 2005.

Ірына Вырва

КОНЬ У ПАХАВАЛЬНЫХ АБРАДАХ І НАРОДНЫХ УЯЎЛЕННЯХ БЕЛАРУСАЎ І НЕМЦАЎ ПРА СМЕРЦЬ

Конь – міфалагізаваная свойская жывёла, вобраз якой шырока прадстаўлены ў фальклоры многіх народаў. Стаўленне да яго ў розных культурах неаднолькавае, нават ў бліжэйшых суседзяў, беларусаў і ўкраінцаў, уяўленні пра каня пэўным чынам адрозніваюцца. Так, напрыклад, у беларускай

народнай традыцыі конь шанаваўся многа больш, у той час як украінцы ставіліся да яго перш за ўсё як да дэманалагічнай істоты [3, *90*]. М. Глушко ў даследаванні, прысвечаным культурнаму статусу каня ва ўкраінскай традыцыі, заўважае: «Згодна з дахрысціянскімі ўяўленнямі ўкраінцаў, конь з'яўляецца прамым супрацьпастаўленнем пазітыўнаму пачатку – валу, які сімвалізуе дабрабыт, надзейнасць, шчасце. Аналіз вобраза каня ў абрадах і фальклоры ўкраінцаў паказвае, што ён звязаны перадусім з памінальнай і пахавальнай абраднасцю» [3, *92–93*]. Пра тое, што палешукі ставіліся да каня не надта «ласкава», сведчыць і Ч. Пяткевіч: «Паляшук не мае столькі павер'яў, звязаных з канём, як іншыя беларусы, відаць, дзякуючы больш позняму распаўсюджанню гэтай жывёлы на Палессі. Ніводная са свойскіх жывёл не чуе столькі, як конь, лаянкі, нагавораў і праклёнаў» [8, *331*].

Уяўленні пра каня як хтанічную істоту ёсць у многіх народаў. Напрыклад, у ранняй нямецкай міфалогіі ён узгадваецца як праваднік у «царства памёршых». Быццам, душы памёрлых суправаджае на той свет пачварны конь – дэман, які нясе ў пекла альбо проста пажырае іх. Гэта істота яшчэ не мае антрапаморфных рыс, бог смерці – чорны дэманападобны конь, з'яўленне якога заўсёды суправаджаецца навальніцай і бурай [12, *1612*]. Пазней на аснове гэтага міфа сфарміравалася вераванне, што толькі конь ведае дарогу ў царства памёршых, таму паміраючаму ці цяжка хвораму давалі ў рукі конскі хвост, каб лягчэй было знайсці туды шлях [12, *1671*]. У многіх мясцовасцях Германіі верылі, што смерць можа з'ўляцца людзям у выглядзе белай кабылы [12, *1637*]. У беларускай міфалогіі конь – непасрэдны спадарожнік бога Сонца Ярылы, які адначасова выконвае функцыі бажаства замагільнага свету (гл. выяву яго з чалавечым чэрапам у руцэ [1, *578*]).

Сімвалічна-знакавы аспект скарыстання каня ў пахавальных абрадах абумовіў мноства прыкмет і правілаў. Напрыклад, на Віцебшчыне лічылася, што каню вельмі цяжка везці на могілкі нябожчыка, асабліва гаспадара, таму жывёле выказвалі вялікую павагу, лепей кармілі і нават кланяліся да зямлі. У Себежскім павеце было прынята запрагаць для нябожчыка таго каня, якога ён любіў пры жыцці [5, *113*]. Але часцей жывёла, якая брала ўдзел у пахавальным абрадзе, лічылася нячыстай, і ў далейшым магла прынесці ў хату няшчасце. У вёсцы Гняздзілава Вілейскага павета «для нябожчыка запрагаецца конь самы худы і ніколі не запрагаецца жарэбная самка; пад мужчыну запрагаецца стары конь, пад жанчыну – старая бясплодная кабыла. Запрагаюцца старыя коні таму, што такіх коней нельга выкарыстоўваць для вяселля, інакш маладыя не будуць доўга жыць. Жарэбная кабыла не запрагаецца, каб заўчасна не скінула плода» [5, *115*]. Пасля пахавання ехаць на кабыле, што вязла нябожчыка, дазвалялася хіба толькі знямоглым старым, або тым, хто не знаходзіўся ў сваяцтве з памёршым. Пасля пахавання жывёла, якая ўдзельнічала ў ім, пэўны час стаяла і кармілася асобна. Такія ж звычаі існуюць і ў нямецкіх пахавальных абрадах. У многіх месцах Германіі лічылася, што конь, гаспадар якога памёр, назаўсёды застаецца сумным і будзе дрэнна і неахвотна працаваць. У Нарвегіі існаваў такі

звычай: перад тым, як зняць труну з воза, раілі выпрагчы каня і тры разы абвесці яго вакол нябожчыка. Калі жалобная працэсія перасякала мяжу вёскі, трэба было тры разы стрымаць і тры разы падагнаць каня, каб ніхто ў вёсцы не памёр. Часта ў нямецкіх павер'ях, звязаных з пахаваннем, гэтаксама як і ў беларускіх, сустракаецца згадка пра тое, што ў каня на пэўны час перасяляецца душа памёршага, таму гэту жывёлу нельга адразу выкарыстоўваць у гаспадарчых работах [12, *1620*].

Цесная сувязь каня са звышнатуральнымі сіламі тлумачыць яго здольнасць прадказваць лёс і прадбачыць будучыя падзеі. Напрыклад, «калі конь бадзёры – нябожчык задаволены ўсім, што дзеля яго робяць, калі той самы конь рахманы і ўздыхае, стаіць з апушчанай галавою – нябожчык нечым пакрыўджаны, шкадуе пакідаць дом і цэлы свет» [2, *278*]. Прыкмета, якая тычыцца паводзін каня перад падарожжам на могілкі, існуе і ў Германіі: «Калі конь, які вязе нябожчыка, аглядаецца, спыняецца ці, наадварот, бяжыць шпарка і бадзёра, – нехта з пахавальнай працэсіі памрэ» [12, *1621*].

Як беларусы, так і старажытныя германцы верылі ў здольнасць каня бачыць свет зданяў, схаваны ад вачэй чалавека. «Калі конь нечакана палохаецца, спыняецца і храпе – ён убачыў здань» [12, *1620*]. Гэта давала жывёле магчымасць прадчуваць смерць людзей: «Калі конь не хоча праходзіць каля пэўнай хаты і палохаецца, значыць, там нехта хутка памрэ; іржанне каня перад дарогай азначае няшчасце; калі конь храпе на змярканні, гэта азначае хуткую смерць; хутка памрэ той, каго ўдарыў капытом белы конь». У Аўстрыі верылі, што часам дастаткова толькі аднаго з'яўлення каня перад вокнамі, каб гэта абяцала няшчасце: «Калі з вакна хворага на заходзе сонца відаць белага каня, хворы хутка памрэ», тое ж самае адбудзецца, калі конь, які вязе хворага, ідзе, апусціўшы галаву [12, *1620*].

У чарадзейных казках конь часта мае аднолькавыя функцыі з птушкай, якая семантычна звязана з «небам», ён адносіць героя ў трыдзесятае царства, а вельмі часта мае і атрыбуты птушкі (у казачнага Сіўкі па баках крылы). Конь у якасці чароўнага памочніка – звычайны матыў рускай і беларускай казкі, але і ў гэтай якасці ён не губляе сувязі са светам памёршых: казачны конь ужо не адносіць душу чалавека на той свет, але атрыманне чароўнага памочніка так ці інакш звязана з магілай і смерцю. На думку У. Пропа, казка мае больш архаічныя рысы, чым грэчаская рэлігія, бо ў казцы каня герою дарыць памёршы продак, а ў міфах гэтая функцыя належыць багам. Дарэнне каня з-за магілы – з'ява больш позняя, першапачаткова памёшы сам з'яўляўся ў вобліку каня і толькі пазней стаў уладальнікам жывёлы. У некаторых выпадках герой знаходзіць каня ў склепе, які па ўсіх прыкметах нагадвае магілу, бо знаходзіцца пад каменем, насыпам, вялікім дрэвам. Акрамя таго, казка нагадвае, што гэта конь бацькі, дзеда ці прадзеда, што дапаўняе карціну сувязі каня з іншым светам [7, *175*]. Менавіта такім чынам – ад памерлага бацькі – атрымлівае каня герой і ў беларускіх казках. Ён тры дні запар прыходзіць на бацькаву магілу, і

нябожчык дорыць яму трох чароўных коней. Трэба толькі «крыкнуць-свіснуць» – і з’явіцца чароўны «конік-бурац, вешчы кавурац» [10, *402–423*].

Існуе шмат паданняў аб тым, што коні часта з’яўляюцца на магілах, у якіх схаваны скарбы. Напрыклад, каля вёскі Вялікая Весь бачаць час ад часу блакітнага каня, які гарцуе, пры набліжэнні да яго – уцякае і праваливаецца пад зямлю. Вераць, што гэта закляты скарб, які нікому не даецца ў рукі. У Гарадоцкім павеце каля вёскі Галубец ёсць магіла вялікага воіна, дзе нібыта схаваны вялікія скарбы. На магіле з’яўляецца вершнік на белым кані. Недалёка ёсць магіла, якая называецца Буда. Гавораць, што там пахаваны «военачальнік», і на магіле з’яўляецца кібітка, запрэжаная трыма белымі канямі [4, *413, 415*].

У міфалогіі беларусаў і немцаў захаваліся звесткі пра нябожчыкаў, што з’яўляюцца жывым людзям у вобразе коней. Як правіла, выгляд каня прымаюць «закладныя» нябожчыкі – тыя, чыя смерць была заўчаснай, ненатуральнай, альбо людзі, якія мелі на сабе нейкі грэх і г. д. У Германіі верылі, што ў выглядзе каня можа з’яўляцца чорт ці той, хто ў такім абліччы служыць д’яблу, прычым коні-пярэваратні звычайна маюць дэманалагічныя рысы ці фізічныя заганы (трохногі, безгаловы, кульгавы, незвычайнай масці, напрыклад руды з белымі нагамі), па якіх іх можна адрозніць ад звычайных жывёл [12, *1615*, *1636*; 11, *56*].

Беларуская традыцыя найперш суадносіць каня з нячыстай сілай, што вынікае з легенды пра яго паходжанне, згодна з якой чорт, каб нашкодзіць, сеў на барану, і чалавек не мог яе пацягнуць, тады бог ператварыў чорта ў каня, каб ён цягаў барану, з таго часу і з’явіліся коні [4, *53*]. На сувязь каня з сіламі цемры ўказвае і апавяданне, змешчанае ў «Аповесці мінулых гадоў», якое расказвае пра нашэсце наўяў (душ памёршых) на Полацк. Палачане былі напалоханы вялікай колькасцю наўяў, якія з моцным тупатам і грукатам скакалі па вуліцах горада на конях. Убачыць іх было немагчыма, заставаліся толькі сляды іх коней на зямлі [1, *338*]. У беларускіх павер’ях хадзячым нябожчыкам нярэдка прыпісваюцца асобныя конскія прыкметы, напрыклад капыты. У адной з палескіх былічак распавядаецца пра ўдаву, якая вельмі плакала па свайму мужу, у выніку чаго ён з’явіўся да жонкі, але тая ўбачыла пад сталом конскія капыты і здагадалася, што яе наведаў д’ябал [*1]. На падставе аналізу шэрага палескіх былічак Г. Плотнікава заўважае, што капыты, альбо «конскія ногі» чорта можна ўбачыць толькі выпадкова ці на вельмі блізкай адлегласці [6, *595*].

Такім чынам, варта адзначыць, што ў нямецкай міфалогіі, у адрозненне ад беларускай, каню надаецца больш дэманалагічных рыс; у вераваннях ён непасрэдна суправаджае душу памёршага на той свет, атаясамліваецца з дэманам смерці. Але нягледзячы на пэўныя адрозненні і ў старажытных беларусаў, і ў германцаў конь быў цесна звязаны з пахавальнай абраднасцю і культам продкаў.

ЗАЎВАГІ

*1. Запісана аўтарам у вёсцы Альманы Столінскага раёна Брэсцкай вобласці.

ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская міфалогія: Энцыкл. слоўнік Мн., 2004.
2. *Васілевіч У.* Жыцця адвечны лад // Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 2. Мн., 1998.
3. *Глушко М.* Народознавчи Зошити. Львів, № 1-2, 2003.
4. Легенды і паданні. Мн., 1983.
5. Пахаванні. Памінкі. Галашэнні. Мн., 1986.
6. *Плотникова Л.* Копыто // Славянские древности: Энцикл. словарь Т. 2. М., 1999.
7. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.
8. *Пяткевіч Ч.* Рэчыцкае Палессе. Мн., 2004.
9. Чарадзейныя казкі. / Пад рэд. В. К. Бандарчыка. Ч. 1 Мн., 1973.
10. Чарадзейныя казкі. Ч. 1. Мн., 2003.
11. *Herrmann P.* Deutsche Mythologie. Berlin, 2002.
12. *Hoffman-Krayer E.* Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 8 Berlin und Leipzig, 1937.

Юлія Вашкова

СТЫЛЬ ЧАРАДЗЕЙНА-ФАНТАСТЫЧНЫХ КАЗАК У СВЯТЛЕ ГЕНДЭРНАЙ ПСІХАЛОГІІ «АЎТАРА» І ПЕРСАНАЖАЎ

Галоўнай асаблівасцю фальклору, якая адрознівае яго ад літаратуры, лічыцца калектыўнасць творчасці, адсутнасць усвядомленага асобаснага аўтара. Тэарэтыкі фальклору імкнуліся даказаць, што яго аснову складаюць устойлівыя мадэлі свядомасці, уласцівыя ўсяму працоўнаму народу. Пры вывучэнні быліннага эпасу ледзь не галоўным стала пытанне аб класавай прыналежнасці яго стваральнікаў. Гаворачы аб фальклорнай паэтыцы, звычайна падкрэсліваюць, што яна арыентавана на жанравы канон. Пры такім падыходзе, як правіла, не закранаецца праблема аўтарства тых ці іншых жанраў па гендэрнай лініі, хоць пэўныя зрухі ўжо ёсць. Напрыклад, маладая даследчыца Т. Лук'янава пры разглядзе гендэрнай вызначанасці фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах засяродзіла ўвагу на апавядальных структурах і вобразнасці твораў, формах апаведача і апавядальніка, агульнай маральнай ацэнцы сюжэтных сітуацый [7, *208*]. Яна прыйшла да высновы, што ў легендах гендэрны «твар» фальклорнага аўтара, іманентнага мастацкаму тэксту,

выяўляецца шляхам комплекснага аналізу не жанру ў цэлым, а канкрэтных твораў [7, *213*]. Фалькларысты неаднаразова адзначалі, што выканаўцы рэальна ўсведамляюць наяўнасць «мужчынскіх» і «жаночых» песень. Каштоўныя назіранні над палавой і ўзроставай дыферанцыяцыяй фальклору пакінула Марыя Косіч. Яна засведчыла, што мужчыны ў вёсках спяваюць толькі ў юнацкім узросце, да шлюбу, маюць свой рэпертуар і ніколі не пяюць жаночых або дзявочых песень. Вельмі рэдка можна пачуць хор мужчын (напрыклад, у час рэкруцкага набору), а вось жанчыны спяваюць ва ўсіх узростах – разам і паасобку.

У выканальніцкім плане казкі здаюцца больш дэмакратычнымі, але гісторыя даследавання іх бытавання сведчыць, што сярод вядомых казачнікаў відавочна пераважае «мужчынская» лінія. Ці выпадкова гэта? І ці не праява гэта дзеяння старажытных традыцый, звязаных з паходжаннем казак і іх аўтарствам? Нават сама фальклорная традыцыя адносіць эпічную творчасць да прэрагатывы мужчын. У сусветным фальклоры існуе шмат легенд пра канкрэтных славутых песняроў, майстраў эпічных спеваў, выдатных расказчыкаў, трапных на слова жартаўнікоў, на чыё аўтарства і аўтарытэт спасылаліся нашчадкі. Асэнсаванню гэтай культурнай з’явы В. Жырмунскі прысвяціў артыкул «Легенда аб закліку спевака», дзе засяродзіў увагу на рысе, характэрнай для ўсіх легенд: свой дар песняры атрымалі раптоўна, цудоўным чынам ад нейкай таямнічай асобы, бога, папярэдняга легендарнага спевака, часта гэта здаралася ў сне. Характэрна, што сярод згаданых В. Жырмунскім імёнаў фігуруюць выключна мужчыны: гэта першы англасаксонскі паэт Кэдман, скальд Хальбіёрн, фрызскі спявак Бернлеф, нямецкі рыцар Корант, мудры стары агуз Каркут і інш. Шэраг твораў і выканальніцкі стыль звязваліся міфічнымі, легендарнымі і паўлегендарнымі продкамі, спевакамі – грэчаскімі Арфеем, Гамерам, Эзопам, царом іўдзеяў Саламонам з яго прытчамі, складальнікам псалмоў Давідам, паэтам Мухамедам, звесткі пра якога захаваў Каран, славянскімі спевакамі Баянам і Мітусам [4, *397-407*]. Для нас важна тое, што ў культурнай традыцыі вельмі выразна выкрышталізоўвалася «мужчынская» лінія, звязаная пераважна з эпічнай творчасцю. Ці былі выключэннем казкі? Мы пакідаем ўбаку спрэчнае пытанне аб прарадзіме казачных сюжэтаў і палажэнні тэорыі запазычэння. Прымем да ўвагі меркаванне Ф. Буслаева, які адзначаў важнасць гандлёвага шляху паміж Усходам і Захадам ў распаўсюджанні казанняў, якія, па яго словах, «ужо на вачах гісторыі мелі першым сваім караван-сараем шыкоўную рэзідэнцыю арабскага каліфа ў Багдадзе» [3, *115*]. Казкі «Тысяча і адна ноч» сведчаць, што караван-сараі былі тым месцам, дзе падарожнікі і гандляры-мужчыны бавілі час, слухаючы казкі. Каб быць прынятымі, казкі павінны апраўдаць чаканні слухачоў, пацвердзіць іх гендэрныя ідэалы, ролі, устаноўкі, дазволіць у лёсе герояў і іх стасунках з жанчынамі ўбачыць свой магчымы лёс і свае мары. Ухваляючы Ф. Буслаева, У. Проп заўважыў, што менавіта ён упершыню звярнуў увагу на залежнасць ідэйна-мастацкай творчасці ад «аднолькавых

пачаткаў побыта і культуры», ад «аднолькавых спосабаў жыць і адчуваць» [11, *151*]. Ідэя Ф. Буслаева не была ўспрынята сучаснікамі. Толькі цяпер, калі пасля прац самаго У. Пропа вучоныя больш уважлава ставяцца да тыпалагічнага вывучэння казак, зразумела, наколькі важна шукаць карані тыпалагічнага падабенста казак розных народаў. В. Бялінскі адзначаў, што нават запазычаную казку кожны народ раскажа па-свойму, можна дадаць, што ў адпаведнасці з прынятай у грамадстве гендэрнай мараллю.

Не адмаўляючы правамернасці ўжывання ў дачыненні да фальклору тэарэтычнага канструкта «калектыўны аўтар», будзем зыходзіць з таго, што казкі не з'яўляюцца гендэрна нейтральным жанрам, і паспрабуем паглядзець на асаблівасці іх стылю з боку гендэрнай псіхалогіі фальклорнага аўтара, убачыць у сістэме прыкмет казкавага стылю выражэнне пэўнай гендэрнай устаноўкі, зразумець гэту сістэму як неўсвядомленае ўвасабленне аксіялагічных і эстэтычных прыярытэтаў «аўтара». Лічым мэтазгодным засяродзіць увагу на тым, якую ролю у развіцці казкавага сюжэту адыгрывае жанчына ў яе стасунках з героем, якія мастацкія сродкі выкарыстоўваюцца пры стварэнні іх вобразаў, з чыіх пазіцый – мужчыны ці жанчыны – падаюцца іх функцыі. Нас цікавіць, ці не з'ўляецца наследаванне жанраваму канону наследаваннем даўняму гендэрнаму ўзору, закладзенаму ва ўмовах патрыярхатнага грамадства з дамінаваннем мужчынскай ідэалогіі?

Даследчыкі, якія спрабуюць вытлумачыць паводзіны мужчын ці жанчын, іх ролю ў культуры, заўсёды параўноўваюць псіхалагічныя характарыстыкі палоў. Так, Паола Ламбразо, дачка італьянскага вучонага Чэзара Ламбразо, у сваёй працы «Жанчына, яе фізічная і духоўная прырода і культурная роля», як і шэраг іншых вучоных, прыйшла да высновы, што мужчына і жанчына розныя не толькі фізічна, але і псіхалагічна: яны па-рознаму разважаюць, па-рознаму глядзяць на адны і тыя ж рэчы, па-рознаму іх апісваюць, па-рознаму ўсведамляюць сэнс жыцця, у іх розныя шляхі дасягнення сваёй мэты, – яны кардынальна розныя. Зыходзячы з меркаванняў псіхолагаў, можна сказаць, што як аўтары жанчыны і мужчыны таксама розныя. Сучасныя даследчыкі пацвердзілі, што з 13 да 17 гадоў больш інтэнсіўны рост аб'ёма і структуры поля зроку ў дзяўчынак, іх паказчыкі значна пераўзыходзяць паказчыкі хлопчыкаў [2, *139*]. Адрозніваюцца і прасторава-зрокавыя здольнасці мужчыны і жанчыны, прычым большая частка адрозненняў мае ўзроства-палавы характар [2, *146*]. Калі так стылістычна адрозніваюцца «мужчынскія» і «жаночыя» песні, то можна было б чакаць, што розныя па паэтычным ладзе будуць і казкі, што яны будуць адпавядаць гендэрнаму зроку або мужчын, або жанчын. Але гэтага не назіраецца: паэтыка чарадзейна-фантастычных казак на дзіва цэласная, а яе гендэрныя кампаненты сведчаць на карысць мужчынскай выканальніцкай лініі, падчас якой адбывалася гендэрнае карэкціраванне стылю.

П. Ламбразо падкрэсліла, што «жанчына вельмі ўражлівая, жыва ўсім цікавіцца. Яна мае вострае разуменне, вялікую назіральнасць» [6, *11*]. Відаць, стыль казкі яна прадставіла б у сваім уласным асобасным вобразе – жаночым,

магла быць больш шматслоўнай у апісаннях, расквечваць казкавыя формулы і клішэ, звяртаць увагу на зусім не істотныя для сюжэта рэчы і акалічнасці. У казках мы не сустрэнем апісання сукенак, твараў герояў, побыту, таго ж цудоўнага лесу, калі гэта не ўплывае на сюжэтную лінію. Для аўтара важна толькі паказаць, што адбываецца з героем, а гэта адпавядае мужчынскай псіхалогіі, бо, паводле назіранняў П.Ламбразо, «мужчына толькі перадае інфармацыю, не завастраецца на дэталях. Ён лаканічны ў апавяданні, гаворыць пра тое, што бачыць, але са свайго пункту погляду, са свайго пункту ўспрымання» [6, *11*]. Напрыклад, у казках даволі падрабязна апісваюцца якасці багатырскага каня і лапідарна жаночая прыгажосць. «Дзевушка-красотушка», «Алена Прыгожая», «Настасся-краса», «ні ў казцы сказаць, ні пяром апісаць» – гэтых формул дастаткова, каб упэўніць слухача ў незвычайнай прыгажосці дзяўчыны. А ці на самой справе яна такая прыгожая? Нам вядомы толькі суб'ектыўны погляд аўтара, бо «мужчына выпісвае жанчыну такой, якой бачыць, але не такой, якая яна была на самай справе» [6, *11*]. Таму можна сцвярджаць, што прыгажосць казачнай жанчыны адносная: яна павінна быць прыгожай, таму што з'яўляецца патэнцыяльнай нявестай героя. А прыгажосць самого героя абумоўлена яго статусам: ён – герой, непераможны, дужы, будучы царэвіч. Ён – ідэал, і павінен быць такім, каб набыць тытул. Існуе некалькі спосабаў дасягнення гэтай мэты: адваяваць у змея ці ў якога дрэннага цара, атрымаць у падарунак ад чараўніка за дапамогу ў нейкай справе. Але ў большасці выпадках герой дзейнічае праз «прыгажуню»: яна за яго выконвае заданні, дапамагае яму, а то і выходзіць за яго замуж (прычым герой заляцаецца да дачкі цара, князя, купца), каб толькі «красны моладзец» атрымаў пасаду.

Мэта памкненняў мужчыны – авалоданне жанчынай. Як зазначыў Э. Фром, «каб яна звярнула на яго ўвагу, «моладзец» стараецца стаць моцным, багатым настолькі, наколькі дазваляе сацыяльная сітуацыя» [12, *10*]. Герой казкі па меры развіцця дзеяння набывае чароўныя рэчы, багацце, яму заўсёды шанцуе.

Пры параўнанні ступені свабоды казачнага героя і гераіні высвятляецца, што яна неаднолькавая. І гэта зразумела: ў патрыярхатным грамадстве жанчына ніколі не лічылася свабоднай асобай. Яна была аб'ектам куплі-продажу, пра што недвухсэнсава сведчыць абрад сватання, па сутнасці, рэччу, якую можна набыць, выкрасці, адваяваць. Іншая справа мужчына. М. Мамардашвілі належыць парадаксальная фраза: «Свабода – гэта феномен, які мае месца там, дзе няма ніякага выбару» [8, *241*]. Казачны герой свабодны ў тым сэнсе, што ў гранічна абвостранай сітуацыі ён можа зрабіць свой выбар, выбірае, і гэты выбар заўсёды сапраўдны, правільны. Герой сам кіруе ўласнымі ўчынкамі. Малодшы з трох братоў прама гаворыць бацьку, што пойдзе шукаць сясцёр нават без яго благаславення. На скрыжаванні дарог каля каменя-прадказальніка ён беспамылкова выбірае тую дарогу, якая прывядзе да мэты.

Казачны герой можа быць розным – дужым і слабым, дурным і разумным, бесклапотным гультаём і працавітым. Згодна з якім прынцыпам

казка адбірае герояў? І. Сіняўскі быў уражаны дзіўнай заканамернасцю, «якая дзейнічае не заўсёды – не ў кожнай асобнай казцы, але да якой казка, як жанр, мае нахіл. Яна выбірае ў героі не лепшых, а горшых» [12, *25*]. Мяркуем, што ў дадзеным выпадку трэба браць у разлік і гендэрную псіхалогію «аўтара»: любы мужчына, згодна з ёю, свабодны ў сваім выбары, і любое дзеянне сапраўднага казачнага героя будзе правільным незалежна ад таго, выбярэ ён самага горшага каня або дабудзе багатырскага, дастанецца яму ў жонкі жаба або адразу прыгажуня, – вынік аднолькавы. Карацей кажучы, любому галоўнаму герою, з якім сябе заканамерна ідэнтыфікуе «аўтар» і патэнцыяльны слухач, жанр забяспечвае перамогу і дасягненне мэты. Моцны знойдзе апору ў актыўнай пазіцыі героя-багатыра, слабы, бедны, дурны, лянівы – падтрымку ў выглядзе казачнага Ямелі, якому незвычайна пашанцавала.

Казачная гераіня, за выключэннем некалькіх сюжэтаў, ніколі не бывае свабоднай. Яна залежыць ад волі бацькі, мачыхі, вымушана даць абяцанне, каб вярнуць сабе птушынае аддзенне, становіцца жонкай першага сустрэчнага (сястрыца Алёнушка, Хаўрошачка і г.д.). Казкі дзіўным чынам прымушаюць думаць, быццам іх свет перанасычаны каханнем, шчырым, узнёслым, ракавым, а на самай справе яго там няма, ёсць толькі мужчынскае здзіўленне і захапленне знешнім выглядам дзяўчыны, таму герой так лёгка падпадае пад чары ведзьмы-прыгажуні. Унутраны мір дзяўчыны героя не цікавіць. Каб ажаніцца з ёю, дастаткова, каб тая яму проста спадабалася. Падзеі развіваюцца імклівa: вось мужны і дужы герой знаходзіць прыгожую дзяўчыну, зацікавіўся, браты ці ворагі выкрадаюць яе – рэўнасць, канкурэнцыя нараджае азарт, азарт – прыцягненне. Тут задзейнічаны факты, якія, на думку П. Ламбразо, «закранаюць уласныя пачуцці мужчыны і садзейнічаюць развіццю яго кахання» [6, *13*]. О. Арнольд лічыць пачуццё канкурэнцыі ключавым фактарам: «Тое, што падабаецца аднаму, падабаецца многім. Калі ў дзяўчыны ёсць хоць адзін паклоннік, то іх у яе многа, а калі яна дэфіліруе ў адзіноцтве, то адна і застанецца» [1,*152*]. У казачнай прыгажуні заўседы шмат паклоннікаў, на яе руку прэтэндуюць браты героя, змеі, князі, прынцы. Чым больш па закліку цара з’яўляецца прэтэндэнтаў, тым хутчэй нарастае жаданне героя стаць першым, паколькі схільнасць да канкурэнцыі – неад’емная рыса мужчынскай натуры. Функцыю жанчыны ў беларускіх чарадзейных казках К. Кабашнікаў бачыць у тым, што яна, гераіня, ёсць пачатак маральнай чысціні, вернасці, прыгажосці. Даследчык слушна адзначае, што жанчына з’яўляецца галоўным памочнікам мужчыны ў цяжкай справе, а то і ўзнагароды за выкананне дзеянняў [9,*97*].

Амаль усім казкам уласцівы эпізод, калі жанчына дапамагае мужчыне. Гэты факт, з аднаго боку, з’яўляецца пацвярджэннем функцыі гераіні як памочніцы, а з другога, – адлюстроўвае рэальнае, жыццевае суіснаванне жанчыны і мужчыны. Нездарма У. Проп пры вызначэнні адносінаў мастацтва да рэчаіснасці палічыў, што задача даследчыка палягае ў тым, каб знайсці, якая рэчаіснасць паўплывала на сюжэты, разумеючы пад ёю таксама і псіхалогію [10,*70*]. Са свайго боку П. Ламбразо прапануе наступны погляд на псіхалогію

жанчыны: «Жанчына імкнецца прывабіць мужчыну з дапамогай сваёй ласкавасці, мудрасці, стараецца быць для яго неабходнай» [6,*3*]. Казачны герой прымае як належнае падтрымку, не задумваючыся над тым, чаму менавіта жанчынам удаецца вырашыць тую ці іншую задачу. Ён не ведае што ў цяжкую хвіліну яму на дапамогу прыйдзе разумная, прыгожая дзяўчына і скажа: «Раніца за вечар мудрэйшая, кладзіся спаць, я ўсё зраблю сама», тым не менш, так заўсёды і адбываецца. У казках несвядома, незалежна ад волі стваральнікаў, паказана гендэрнае стаўленне да жанчыны як да сродка вырашэння мужчынскіх праблем. Калі герою надыходзіць час самому вырашаць праблемы, ён не вагаецца, і тут без бою не абыйсціся. Згодна з гендэрнай псіхалогіяй, мужчыне цяжка скарыцца перад непрыймальнай для яго сітуацыяй, ён схільны да сілавога вырашэння канфліктаў – і казачны герой лепшае таму пацвярджэнне. Лічыцца, што жанчыны хутчэй за мужчыну прыстасоўваецца да жыццёвых умоў. На пытанне змея «Будзем біцца ці мірыцца?» герой заўседы адказвае «біцца», а казачная прыгажуня, маці або сястра героя ў цяжкую хвіліну выкарыстоўваюць свае чарадзейныя здольнасці, розум, кемлівасць, хітрасць. І гэта зразумела, бо моцная жанчына – зусім не мужчынскі ідэал.

Свабода непазбежна ўключае ў сябе адказнасць. Свабоду любяць усе, асабліва мужчыны, але не заўсёды яны гатовы да адказнасці. Высвятляецца дзіўная рэч: часцей за ўсё адказнасць казачнаму герою не ўласціва. Ён фатальна скараецца перад сітуацыяй, калі трэба вырашаць цяжкую задачу, разлічвае на выпадак, калі выпраўляецца ў шлях, або ні на што не разлічвае, ідзе, куды вочы глядзяць, у адказны момант засынае. Катэгорыя выпадку мае ў казках персанажнае ўвасабленне ў выглядзе дарадчыкаў і памочнікаў героя, сярод якіх значную ролю адыгрывае жанчына. Казачная жанчына не мае свабоды, структурна і функцыянальна яна нявольніца выпадку і адказнасці.

У. Проп, заснавальнік структурнага вывучэння чарадзейнай казкі, палічыў неабходным падкрэсліць, што жанр - «катэгорыя не толькі фармальна-мастацкага, але і гістарычнага парадку: ён ёсць стварэнне пэўнай эпохі, асяроддзя, формы мыслення» [10,*71*]. Сам вучоны бошьш увагі надаваў вывучэнню суадносінаў рэчаіснасці і мастацкага свету казак, але яго ідэі цалкам магчыма выкарыстоўваць пры аналізе стылю чарадзейна-фантастычных казак і яго асобных кампанентаў, адным з якіх з’яўляецца гендэрны.

ЛІТАРАТУРА

1. *Арнольд О.* Управляй своей судьбой. М., 2000.
2. *Бендас Т. В.* Гендерная психология: Учебное пособие. СПб., 2005.
3. *Буслаев Ф. И.* Перехожие повести и рассказы // Русская фольклористика: Хрестоматия. Сост. С. И.Минц, Э. В.Померанцева. М., 1971.
4. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979.
5. *Ивин А. А.* Философия любви / Под ред. Д.П.Горского. М., 1990.

6. *Ломброзо П.* Женщина, её физическая и духовная природа и культурная роль. Мн., 1991.

7. *Лук'янава Т.* Гендэрная вызначанасць фальклорнага аўтара ў беларускіх легендах // Фальклярыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Пад рэд. Р.М.Кавалёвай, В.В.Прыемка. Мн., 2004.

8. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. М., 2000.

9. Народная проза / К. П.Кабашнікаў, А. С.Фядосік, А. В.Цітавец. Мн., 2002.

10. *Пропп В. Я.* Поэтика фольклора. М., 1998.

11. *Пропп В. Я.* Русская сказка. М., 2000.

12. *Синявский А.* Иван-дурак. Очерк русской народной веры. Париж, 1991.

13. *Фромм Э.* Искусство любви. Мн., 1990.

14. Чарадзейныя казкі: У 2 ч. / Склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Ч. 2. Мн., 2003.

ЗВЕСТКІ АБ АЎТАРАХ

Абабурка Вікторыя – аспірантка кафедры беларускай мовы БДУ.

Алфёрава ***Алена – аспірантка ІМЭФ НАН Беларусі.***

Андрэеў Анатоль – доктар філалагічных навук, прафесар кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Баранкевіч Лілія – супрацоўнік кабінета народнай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Бутырчык Ганна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры зарубежнай літаратуры БДУ.

Верына Ульяна – кандыдат філалагічных навук.

Вырва Ірына – аспірантка ІМЭФ НАН Беларусі.

Вяргеенка Святлана – суіскальнік кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф. Скарыны.

Дзюкава Эла – суіскальнік кафедры рускай літаратуры БДУ.

Жалондзік Ірына – аспірантка кафедры этналогіі і фальклору БДПУ імя М. Танка.

Кабржыцкая Таццяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры славянскіх літаратур БДУ.

Кавалёва Рыма – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Казакова Ірына – доктар філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Казлоўская Марына – аспірантка кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

Кантаровіч Аксана – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Каратай Віктар – супрацоўнік Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Кастрыца Алена – настаўніца беларускай мовы і літаратуры сярэдняй школы № 59 г. Гомеля.

Касцюкавец Ларыса – кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар Б Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Літвіновіч Анатоль – кандыдат філалагічных навук, старшы навуковы супрацоўнік Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Лук’янава Таццяна – супрацоўнік Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Лявонава Ева – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры зарубежнай літаратуры БДУ.

Ляшук Вікторыя – кандыдат філалагічных навук, дактарант кафедры сучаснай беларускай мовы БДУ.

Марозава Таццяна – кандыдат філалагічных навук, загадчык Вучэбна-навуковай лабаратрыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Мартысевіч Марыя – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Міхальчук Ганна – студэнтка 2 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.

Новак Валянціна – доктар філалагічных навук, прафесар кафедры беларускай літаратуры ГДУ імя Ф. Скарыны.

Паваляева Наталля – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры зарубежнай літаратуры БДУ.

Палавеня Настасся – супрацоўнік Вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Палазок Алена – студэнтка 5 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.

Палукошка Вольга – студэнтка 5 курса аддзялення беларускай філалогіі БДУ.

Палякоў Фёдар – студэнт 2 курса адзялення беларускай філалогіі БДУ.

Прыемка Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Рагойша Вячаслаў – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Рашэтнікава Ніна – кандыдат педагагічных навук, дацэнт кафедры рыторыкі і методыкі выкладання моў і літаратур БДУ.)???

Саматыя Ірына – кандыдат педагагічных навук, дацэнт кафедры рыторыкі і методыкі выкладання моў і літаратур БДУ.

Свістунова Марыя – кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры гісторыі беларускай мовы БДУ.

Стальмашонак Уладзімір – народны мастак Беларусі.

Таразевіч Алена – аспірантка кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Ткачова Паліна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры БДУ.

Трыфаненкава Марына – кандыдат філалагіных навук.

Шамякіна Алеся – кандыдат філалагічных навук, навуковы супрацоўнік аддзела выданняў і тэксталогіі Інстытута літаратуры НАН Беларусі.

Шамякіна Таццяна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай літаратуры і культуры БДУ.

***Ярмак** Вольга – суіскальнік кафедры тэорыі літаратуры БДУ.*

З М Е С Т

Раздзел 3. ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ

Навуковае выданне

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

Выпуск 3

Навуковыя рэдактары:
Т. А. Марозава, В. В. Прыемка

Адказны за выпуск *С. Л. Жукава*
Рэдактар *У. Ю. Верына*
Камп'ютэрная вёрстка *П. М. Чэпікаў*

Падпісана да друку 2006. Фармат
Папера афсетная. Друк на рызографе.
Ум. др. арк. Ул.-выд. арк.
Тыраж 150 экз. Заказ

Выдавец і паліграфічнае выкананне УП «Бестпрынт»
Ліцэнзія ЛВ № 02330/0056811 ад 02.03.04 г.
Ліцэнзія ЛП № 02330/0131529 ад 30.04.04 г.
220026, г. Мінск, вул. Філатава, 9